Maria Miquelina Barra Rocha

A república dos sonhos, de Nélida Piñon: o resgate da identidade do narrador

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Belo Horizonte
2007

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

R672r

Rocha, Maria Miquelina Barra
A república dos sonhos, de Nélida Piñon: o resgate da identidade do narrador / Maria Miquelina Barra Rocha. Belo Horizonte, 2007.
203f.

Orientadora: Suely Maria de Paula e Silva Lobo.
Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras
Bibliografia.

1. Piñon, Nélida, 1938-A república dos sonhos. 2. Narrador. 3. Carnaval na literatura. 4. Morte. 5. Memória. I. Lobo, Suely Maria de Paula e Silva. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-3

Texto para Defesa de Tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa e aprovada pela seguinte Comissão Examinadora.

____

Prof. Dr. Élcio Loureiro Cornelsen
Universidade Federal de Minas Gerais

____

Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto
Universidade Federal de Minas Gerais

____

Profa. Dra. Márcia Marques de Morais
PUC MINAS

____

Profa. Dra. Melânia Silva Aguiar
PUC MINAS

____

Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo
Orientadora – PUC MINAS

____

Prof. Dr. Hugo Mari
Coordenador do Programa de Pós-Graduação
da PUC MINAS

Belo Horizonte, 11 de maio de 2007.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo, pela dedicada e paciente orientação;

À Profa. Dra. Márcia Marques de Morais, pelo acompanhamento nas leituras de Theodor Adorno;

A todos os professores do Curso de Pós-graduação da PUC-MINAS, pelos valiosos ensinamentos;

A Profa. Dra. Marlene Machado Zica Vianna, pela zelosa revisão do texto;

À Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, pela Licença Sabática;

À família e amigos, pelo incentivo;

A minha mãe, pela doação em seus últimos momentos;

A Deus, por me fazer acreditar.

RESUMO

O objetivo desta tese é demonstrar como a obra **A república dos sonhos** resgata a figura do narrador por meio da memória. O narrador proposto por Nélida Piñon apresenta-se conforme a concepção benjaminiana: um ser comunicante que interage com seus ouvintes, fundando a cadeia da tradição. Ele transmite os acontecimentos de geração em geração, e, por meio da memória, tece a rede que entrelaça todas as histórias. A busca das origens leva essa figura ao encontro de si mesma, recuperando-se como entidade narrativa.

Palavras-chave: narrador benjaminiano; carnavalização; morte; memória.

Linha de Pesquisa: Identidade e alteridade na literatura.

RÉSUMÉ

L’ objectif de cette thèse c’ est de démontrer comme l’ oeuvre **A república dos sonhos** rachete la figure du narrateur par le moyen de la mémoire. Le narrateur proposé par Nélida Piñon se présente selon la conception benjaminienne : un être communicant qui fait intération avec ses auditeurs, créant la chaîne de la tradition. Il transmet les événements de génération en génération, et, à travers de la mémoire, tisse le réseau qui entrelace toutes les histoires. La recherche des origines porte cette figure a la réncontre de soi même, en se récupérant comme entité narrative.

Mots-clé : narrateur benjaminien ; carnavalisation ; mort ; mémoire.

Ligne de recherche : Identité et alterité dans la literature.

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS

Para a tessitura de nossa tese, apresentamos citações retiradas do texto **A república dos sonhos**, objeto de nosso estudo, bem como de outras obras de Nélida Piñon. Como havia várias obras reeditadas no mesmo ano, observamos que apenas a indicação do ano de publicação não bastaria para o remetimento das citações. Optamos, então, pela utilização de abreviaturas do título da obra, passando a caracterizá-las pela primeira letra dos vocábulos que o compõem.

Assim, usaremos as seguintes abreviaturas:

PIÑON, Nélida. **Guia-mapa de Gabriel Arcanjo**. Rio de Janeiro: GDR, 1961. **GMGA**

PIÑON, Nélida. **Madeira feita cruz**. Rio de Janeiro: GDR, 1963. **MFC**

PIÑON, Nélida. **Tempo das frutas**. Rio de Janeiro: Record, 1997. (1966). **TF**

PIÑON, Nélida. **Fundador**. Rio de Janeiro: Record, 1997. (1969) **F**

PIÑON, Nélida. **A casa da paixão**. São Paulo: Record, 2003. (1972) **CP**

PIÑON, Nélida. **Sala de armas**. São Paulo: Record, 1997. (1973), **SA**

PIÑON, Nélida. **Tebas do meu coração**. Rio de Janeiro: Record, 1997. (1974) **TMC**

PIÑON, Nélida. **A força do destino**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. (1977) **FD**

PIÑON, Nélida. **O calor das coisas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. (1980) **CC**

PIÑON, Nélida. **A república dos sonhos**. Rio de Janeiro: Record, 1997. (1ª ed: 1984) **RS**

PIÑON, Nélida. **A doce canção de Caetana**. Rio de Janeiro: Record, 1997 (1987) **DCC**

PIÑON, Nélida. **O pão de cada dia**. Rio de Janeiro: Record, 1994. **PCD**

PIÑON, Nélida. **A roda do vento**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998. **RV**

PIÑON, Nélida. **Até amanhã, outra vez**. Rio de Janeiro. São Paulo: Ed. Record, 1999 **AAOV**

PIÑON, Nélida. **O presumível coração da América**. Rio de Janeiro; Topbooks Ed., 2002. **PCA**

PIÑON, Nélida. **Vozes do deserto**. Rio de Janeiro: Record, 2004. **VD**

Para meus pais, Demetrio e Francesca, que souberam despertar em mim o amor pelas origens.

Para Giulia, que nasceu com esta tese.

“Os deuses e Deus nos ajudaram antigamente a não pertencer à terra onde tudo desaparece, e, o olhar fixado sobre o imperecível que é o supraterrestre, a organizar, entretanto, esta terra como residência. Hoje, quando os deuses faltam, nós nos desviamos cada vez mais da presença passageira para nos afirmar num universo construído à medida do nosso saber e livre deste acaso que nos dá sempre medo, porque ele esconde a obscura decisão. No entanto, nesta vitória, existe uma derrota, nesta verdade, a das formas, das noções e dos nomes, há uma mentira e, nessa esperança que nos concede um além ilusório ou um futuro sem morte ou uma lógica sem acaso, existe talvez a traição de uma esperança mais profunda, que a poesia (a escrita) deve nos ensinar a reafirmar.”

Maurice Blanchot. **A conversa infinita**. “A grande recusa”. São Paulo: Escuta, 2001, p. 73-74.

INTRODUÇÃO

"O mito é a parte escondida de toda história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada porque faltam ainda as palavras para chegar até lá."

(CALVINO, 1977, p. 77)

Esta tese analisa **A república dos sonhos**, de Nélida Piñon, tendo como referencial a questão do resgate das fontes da narrativa. Para alcançarmos nosso objetivo, percorremos o caminho dos narradores em sua trajetória espaciotemporal.

Caracteriza-se essa obra por ser um grande diálogo, conforme os parâmetros colocados por Mikhail Bakhtin nos **Problemas da poética de Dostoievski** (2002b). Seu caráter dialógico evidencia-se, primeiramente, pela estrutura do conteúdo organizada conforme a visão de dois dialogadores principais, e, em segundo lugar, pelo discurso de um narrador externo que poderíamos denominar, conforme a nomenclatura usual, narrador-onisciente. No interior desse grande diálogo, as personagens alçam seus discursos, suas vozes levantam-se e debatem-se, clamando por um equilíbrio interior e uma harmonia que se mostram longe de serem alcançadas. Mikhail Bakhtin foi-nos de excepcional ajuda não só no estudo da composição da obra como um todo, por seu caráter dialógico, mas ainda por nos guiar na elucidação e aprofundamento do estudo das formas carnavalizadas que suportam o arcabouço da obra.

O romance é ambientado no início do século XX, e a problemática humana abrange primórdios e devires.

A imigração é o fato desencadeador de toda a trama. No subsolo desse elemento, concentra-se o mais antigo sonho humano: atirar-se ao oceano em busca da satisfação do desejo de conhecimento. Madruga encarna essa personagem que abdica de fixar-se em sua terra e se lança em busca do desconhecido. Fazer fortuna na América era o desafio contemporâneo. É em torno desse desafio que são envolvidas as outras personagens. O

romance mostra o turbilhonamento em que elas se encontram. O equilíbrio só voltará à tona com a retomada das origens, opção possível apenas por um ser capaz de ir ao subterrâneo revolto, por meio das palavras.

Estabelecemos uma ligação da recuperação da arte de contar com o resgate do saber do passado. Nesse romance, a recuperação da arte de contar estará nas mãos da personagem-narradora Breta. O saber do passado condensa-se na personagem Xan, o contador de histórias radicado em Sobreira.

O cerne do romance encontra-se assim definido: Breta, personagem-narradora, encarnará a figura do narrador ideal, uma vez que sabe dar ouvidos ao passado e tem os olhos voltados para o futuro. Nela congregam-se os dois tipos extremos de narrador isolados por Walter Benjamin: nela está o germe do narrador sedentário, uma vez que ela possui sensibilidade para acolher a voz dos ancestrais; nela encontra-se o narrador herdeiro do imigrante, tipo extensivo e colateral do marinheiro viajante, o segundo tipo extremo do narrador benjaminiano.

Em Breta conjugam-se os dois pólos numa medida de equilíbrio: o narrador do futuro. Futuro que é o tempo em que vivemos no século XXI.

Procuramos mostrar, no capítulo 1, que os grandes dialogadores constroem, à sua maneira, um enredo romanesco, para o estudo do qual nos baseamos, principalmente, em duas obras: **Roman des origines et origines du roman** (1981) de Marthe Robert, no qual a autora apresenta um estudo pormenorizado das bases fundadoras do gênero romanesco, e n'**A anatomia da crítica** de Northrop Frye (1973), em que o autor apresenta uma reflexão que contempla a estrutura das obras literárias desde as produções clássicas até as contemporâneas à sua 1ª edição em 1953.

O trabalho de Marthe Robert faz-se particularmente interessante ao nosso propósito, uma vez que a autora demonstra como são tecidas as histórias romanescas e seu

parentesco com a tessitura das histórias oficiais da História. A história de Madruga apresenta características que a fazem pertencer ao rol do romanesco.

A narradora-Breta apresenta o avô como um homem destemido e corajoso, capaz de solucionar todos os problemas para realizar seus sonhos. Um mundo ficcional é inserido no mundo fictício, conforme a concepção de Wolfgang Iser em **O fictício e o imaginário** (1996).

A história romanesca que ela tece sobre a vida do avô é um livro dentro d'**A república dos sonhos**. Livro aberto, diga-se. Pois caberá ao leitor imaginar a história que a escritora-Breta escreverá.

Segundo Frye, a narração romanesca desenvolve um movimento que vai do mito ao real naturalista: "O mito, portanto, é um extremo da invenção literária; o naturalismo é o outro, e no meio estende-se toda a área da estória romanesca." (p. 158). O desenvolvimento de nosso trabalho pauta-se nessa linha, donde termos levantado aspectos que vão do real naturalista ao desejo da retomada dos mitos originais, cuja característica mais forte em toda a obra piñoniana expressa-se como o resgate das fontes da oralidade na narração.

Utilizamos alguns ensaios de Theodor Adorno, uma vez que esse filósofo apresenta excepcional compreensão das crises do ser humano diante das mudanças do conturbado século XX. Suas considerações foram sobremaneira úteis para o estudo da ótica da personagem-narradora Madruga como indivíduo inserido numa sociedade que acreditava nas promessas de abundância e bem-estar promovidas pelo progresso. Essa personagem apresentou traços de realismo em seu apego às coisas materiais, característica que lhe deu traços de vencedor, segundo os padrões capitalistas, o que o incluía num grupo social que se considerava superior aos outros. Essas características colocaram-no na posição de um sujeito solar, em volta do qual giram as outras personagens, muitas delas anuladas em face de seu poder econômico. Somente no fim da vida, Madruga, dando-se

conta de que a única riqueza que pode permanecer com os homens é a riqueza do imaginário revestido pela vestimenta da linguagem, compreende que ele fora derrotado. E Breta, por ter o dom da palavra, transformar-se-á na solução possível com o fim de resgatar as idéias dos ancestrais.

Georg Lukács, no estudo **O romance como epopéia burguesa** (1999), nos apontou traços épicos que se poderiam localizar no romance em questão. Madruga, a personagem principal, narra suas aventuras como o herói em busca de um mundo novo. Ele tem consciência de estar revivendo as experiências dos primeiros navegadores que atravessaram o Atlântico em busca do novo mundo. A forma épica cedeu o espaço ao romance, principal veículo narrativo capaz de expor as ânsias do homem moderno. No romance, concentram-se os principais pontos da forma épica, que são:

> [...] a tendência para adequar a forma da representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material envolvido; a presença de vários planos; a submissão do princípio de reprodução dos fenômenos da vida mediante uma atitude exclusivamente individual e subjetiva (...) em que homens e acontecimentos agem, na obra, quase por si mesmos, como figuras vivas da realidade exterior. (p. 93).

No capítulo 2, tecemos considerações sobre o mito da terra prometida como o sonho de um lugar ideal. Madruga deixa sua terra natal embebido do sonho de fazer fortuna, fato que se transformará na mola propulsora do romance.

Stuart Hall, em **Da diáspora** (2003), e Homi Bhabha, em **O local da cultura** (2003) com sua releitura de Bakhtin, ajudaram-nos a interpretar a questão do Outro personificado em Odete, Venâncio, Tobias, Esperança, Justo, Salvador – aquelas personagens que não “venceram”, segundo o modelo sociopolítico vigente na época. Hall menciona a pertinência das categorias carnavalescas vistas por Bakhtin, como estratégias para a descrição do alto e do baixo na sociedade e suas manifestações e representações no texto literário. A linguagem piñoniana é repleta de formas e símbolos carnavalizados, que têm o poder de evidenciar o poder cultural, a exclusão social, a tradição canônica.

Essa obra de Homi Bhabha, especialmente o capítulo "DissemiNação – o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna", colaborou com este estudo quanto à observação das questões sociais na Espanha e no Brasil. A dimensão da narrativa piñoniana em trabalhar essas questões sociais, históricas e culturais deu origem, no texto, a um contínuo deslizamento de categorias como a sexualidade, o amor à riqueza material, a paranóia territorial, o delírio temporal e a crise de identidades.

A mobilidade, ou "pulsão de errância" conforme Maffesoli (1977, p. 17), é trabalhada no texto, dando impulso à narrativa. O relacionamento de Madruga com as outras personagens motiva-as a que se desloquem à procura de um equilíbrio e de uma harmonia interiores.

O fenômeno da transculturação personifica-se em Breta. Segundo Zilá Bernd, "[...] 'a transculturação é sempre um processo no qual se dá alguma coisa ao mesmo tempo em que se recebe: as duas partes terminam modificadas. Delas emerge uma realidade nova, original e independente.'" (2000, p. 46). Breta representa o novo, identidade americana pronta a contribuir com a palavra para a construção de novas realidades, produto que é da cultura européia e americana.

Se Breta atinge esse patamar, o mesmo não sucede às outras personagens. A mobilidade destas é fruto de uma busca, e assim elas se apresentam no texto. Eulália vai em busca de Deus, Odete vê seu porto seguro na figura de Eulália, Miguel e Bento seguem a sombra de Madruga, Tobias apóia-se em Venâncio, que perde seu contato com o mundo físico e se entrega a devaneios. A Esperança não é dado encontrar-se, e Antônia assimila o desejo de riqueza iniciado com o exemplo de Madruga e continuado no de seu marido, Luís Filho.

Dedicamos especial atenção à personagem Venâncio. Seu delírio de homem deslocado da realidade que vinha se afirmando século afora o remete a um refúgio

temporal que teve lugar no século XIX. Sua personalidade deslocada ajusta-se à do *flâneur* apresentado por Walter Benjamin na obra **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo** (2000). As considerações benjaminianas proporcionaram uma melhor compreensão da personagem e uma reflexão mais profunda de seu desajustamento social e conseqüente delírio.

A narrativa ficcional concretiza-se *in media res* durante a agonia de Eulália – a mulher de Madruga. A iminência da perda da mulher faz com que Madruga teça considerações ao buscar, em sua memória, os fatos passados de sua vida.

A paixão que o impulsionou em sua aventura na América foi estudada a partir do capítulo "A pulsão de errância", da obra de Michel Maffesoli, **Du nomadisme – vagabondages initiatiques** (1997). O tema da mobilidade deu origem a uma série de questões presentes no texto, entre as quais aquela que constitui a espinha dorsal do romance.

As questões suscitadas pelo tema da morte foram abordadas de acordo com as observações e diretrizes dadas pelo professor Ettore Finazzi-Agrò, em curso ministrado na PUC MINAS, o qual tratou o tema pelo viés do olhar da testemunha. O sepultamento é a preocupação da vida de algumas personagens, como o velho Xan que sonhara em ter o menino Madruga para testemunhar sua morte. Só assim, acreditava o avô, passaria a fazer parte da história, pois teria alguém para ser o arauto desse acontecimento que não deveria ser esquecido. De fato, as personagens a quem não foi dado reconhecer o valor da palavra vão deixando de ser lembradas e não são mais sequer nomeadas no texto. Observamos o enfrentamento da questão da morte pelas personagens por meio da ótica da carnavalização, reportando-nos, mais uma vez, a Bakhtin.

Segundo Bakhtin, "O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo renascimento." (2000, p. 125). E assim é, nessa obra. Morte e vida lutam por um espaço no

corpo do texto. A idéia do biunívoco, presente nas culturas ocidentais, manifesta-se nesse espaço. A imaginação – tão cara à autora – que faz as personagens buscarem novos caminhos e soluções para suas vidas, é uma busca de renascimento, princípio da carnavalização.

Fechamos o capítulo argumentando que, além da morte, o texto pretende mostrar que os mitos encontrados na narrativa oral são o alimento da palavra.

Os textos de Maurice Blanchot deram o apoio teórico de que precisávamos para demonstrar que toda a esperança de Madruga é depositada na palavra de uma escritora, Breta. Recorremos mais uma vez a Benjamin que acreditava no "tempo redimido", capaz de unir o passado ao futuro pelo poder de um novo narrador e de utilizar a sabedoria conservada na história e nas histórias para o exercício da liberdade de pensar. Ou da liberdade de imaginar, como prefere Nélida.

No capítulo 3, procuramos mostrar o papel do tempo, da história e da memória na construção do que Benjamin chamou experiência, sabedoria, ou bem comum da humanidade.

A construção do imaginário do novo narrador foi representada no texto pela estrutura contrapontual da narração de três narradores: um velho, um jovem e um adulto, vozes respectivamente da personagem Madruga durante seu tempo de velhice, de Breta e de um narrador adulto, que faz as vezes do narrador-onisciente. Para essa construção, perpassando as vozes dos narradores, observamos a presença sub-reptícia de uma voz mítica, que detectamos na obra como sendo a voz de Xan e a de todos os contadores de histórias orais do passado, contribuintes desta e de futuras narrativas.

A narrativa apresenta, pois, os tempos da juventude, da maturidade, da velhice e da morte. Além do tempo histórico e do tempo da memória explorados no romance para fins de representação, há um outro tempo que Blanchot (1959, p. 16) apontou como sendo

o tempo da metamorfose, ou da passagem da narrativa real à narrativa imaginária, do percurso espaciotemporal percorrido pelo narrador no fazer-se ele mesmo. Em se tratando de romance metaliterário, o tempo e o espaço da construção do narrador têm lugar no próprio corpo do texto.

A narrativa parte de um momento inicial mágico-mítico – tempo representado por Xan e por todos os ancestrais – e recobre um tempo real – representado pela vida de Madruga – na esperança de resgatar o tempo originário.

A construção contrapontual coloca em evidência o ponto-de-vista das personagens e dos narradores, formando uma escrita caleidoscópica.

Utilizamos a distinção blanchotiana entre romance e narrativa. Segundo a concepção de Blanchot (1959, p. 16), o romance trata do tempo cotidiano, no que ele possui de real e humano, ao passo que a narrativa discorre sobre um tempo interior que transforma o real num imaginário povoado de mitos.

O plano do romance nos oferece a articulação de uma passagem temporal em que são apresentados fatos cotidianos de um imigrante galego que veio ao Brasil fazer fortuna. O plano da narrativa oferece a trajetória de um tempo de mudança, o percurso do real ao imaginário, que toma o legado de Xan e dos antepassados, passa por um tempo real relembrado a partir da morte de Eulália, até atingir o campo do imaginário, tempo condensado na personagem Breta.

Os fatos da memória que compõem o imaginário são evocados através do tempo e do espaço. Estudamos, então, os cronotopos que surgem na obra, como os apresentou Mikhail Bakhtin na **Estética da criação verbal** (2000): fusão de tempo e espaço significativos numa obra de arte.

O fundo histórico-temporal desse romance oferece uma mobilidade que o distingue dos outros romances piñonianos. O tempo e o lugar foram engendrados com as

tramas do enredo, de maneira tal que os fios do tempo e dos lugares vão se tecendo conjuntamente para formar o tecido do romance.

A contraposição dos diálogos ressalta a contraposição dos fatos, promovendo o envolvimento do sujeito que narra ou relata com seu tempo interior por meio da memória. De fato, a memória é um dos elementos estruturadores da narrativa, pois são as idas e vindas do presente ao passado que estabelecem pontos de conexão entre memória e narrativa.

A memória proporciona a ida às origens, e o romance quer ressaltar a retomada às origens míticas por meio do trabalho feito pelo narrador. Esta será a missão delegada a Breta: ir em busca do Outro para encontrar-se a si mesma, resgatando, assim, a identidade do narrador.

Conclamamos Michel Foucault para o fechamento do trabalho. A obra **As palavras e as coisas** nos deram o apoio teórico de que precisávamos para demonstrar que o resgate da figura do narrador só será possível pela retomada das origens, onde o Outro permite o encontro com o Mesmo, reconquistando o homem, assim, a identidade perdida.

CAPÍTULO 1

UM ROMANCE CARNAVALIZADO

> "A batalha da literatura consiste precisamente neste esforço para sair dos limites da linguagem; ela se desenvolve sempre na borda extrema do dizível; é a exigência do que está fora do vocabulário que faz a literatura movimentar-se."
>
> (CALVINO, 1977, p.76).

1.1. SOBRE A POÉTICA PIÑONIANA

> "De um lado, a teoria geral dos signos, das divisões e das classificações; do outro, o problema das semelhanças imediatas, do movimento espontâneo da imaginação, das repetições da natureza. Entre os dois, os saberes novos que encontram o seu espaço nessa distância nova."
>
> (FOUCAULT, p. 85).

As obras ficcionais de Nélida Piñon são sempre dialógicas. A tessitura composicional dos textos apresenta intrincado desenho contrapontual (*punctum contra punctum*). As réplicas se embatem desvendando a problemática e multifacetada complexidade das relações humanas. Essa estrutura contrapontual predomina tanto na composição dos romances, quanto na dos contos e crônicas. Pode-se dizer que para a autora as relações humanas se resumem em contraposição dialógica.

A poética piñoniana não tende a absolutizar pontos de vista, pelo contrário, o voltear das vozes clama por uma democratização, e elas fazem-se ouvir unas, mas não uníssonas. Nela reflete-se o universal que há no homem desde sempre. Os textos piñonianos não contemplam a imediatidade histórica, porque sua obra traz um caráter de lirismo enquanto é muito mais a expressão do social filtrado pela subjetividade da escritora, do que a representação objetiva da realidade circundante. Sua arte é a-histórica na medida em que não aceita circunscrever-se num tempo e num espaço, pois a problemática tratada em seus trabalhos transforma-se numa expressão poética ao mesmo tempo personalizada e paradoxalmente universal, humana, uma vez que discorre sobre problemáticas inerentes à natureza humana.

A escrita de Nélida é capaz de mostrar as relações humanas na sua complexidade labiríntica, na sua individualidade ideológica sem fazer-nos perder de vista a universalidade do sofrimento humano. A abordagem dessas relações é realista no sentido que se dá ao termo enquanto ele representa o ater-se à observação do cotidiano humano, sendo que esse cotidiano é mediatizado pelo operador do realismo grotesco. Adotar o grotesco significou mostrar a vida de acordo com um novo recorte, que focaliza o mundo de maneira não-convencional e que pode agredir e sacudir o leitor. O escrever piñonianamente significa questionar sempre, romper com o estabelecido e criar o novo. Podemos notar isso na linguagem, ou, mais precisamente, na sintaxe, onde Nélida atua com mais energia. Ela impõe ao leitor um ritmo novo, um fôlego que o sacode, que quer acordá-lo como a dizer: – Vamos, as coisas não são assim como te mostram. Veja, há um novo modo de ver e de sentir o mundo. E o mundo como a autora o percebe possui a lente do grotesco como o concebeu Bakhtin: como uma das características da carnavalização. Esse gosto do popular, do dia-a-dia dos homens, da observação dos meandros mais profundos da alma humana contaminam o leitor e o levam a perceber a expressão do devir, da passagem, da transformação e do constante inacabamento da existência.

No caso particular da obra **A república dos sonhos**, a multiplicidade de vozes, de planos espaciais e temporais é evidenciada por meio da escrita fragmentada, mas não fraturada ou interceptada; ela é completa enquanto recorte, e, no todo da composição, produz a harmonia ficcional. A estruturação da narrativa por meio de três narradores expõe a relatividade das vozes na negação da voz uníssona e unívoca. O mostrar a relatividade da própria experiência, na visão blanchotiana de narração como experiência, mostra que é possível compreender o mundo, segundo novos recortes que seguem uma ordem totalmente diferente daquelas pré-estabelecidas.

A estrutura d' **A república dos sonhos** contém o principal traço do carnaval, que é o renascimento, o devir, a passagem, o inacabamento, expressão de dois pólos distintos: o que morre e o que nasce. Podemos dizer que o livro contém dois corpos em um. Um livro que acaba e outro prometido para nascer. É uma semente que, morrendo, promete vida a outra. Essa obra oferece um grande diálogo entre o velho que está na iminência de morrer e o jovem que promete um fazer novo.

Num todo, a obra piñoniana oferece considerável contribuição à estética, em geral, e à literatura, em particular. Contribuição detectada como um avanço no campo da prosa ficcional na medida em que reflete o pensamento artístico de uma fase do pensamento da humanidade.

1.2. A PROPOSTA D'A REPÚBLICA DOS SONHOS

> "[...] retornar é narrar, é usar a máscara da linguagem para fingir o movimento de volta. Mas esse retorno é o consolo do sujeito; a sua única possibilidade de conhecer (-se), procurando o sentido de si mesmo, da vida, do mundo, representado pela busca do sentido das palavras, do texto, da literatura."
>
> (MORAIS, 2001, p. 138).

A república dos sonhos de Nélida Piñon é um romance multifacetado, polifônico, "oceânico" mesmo, conforme as palavras da autora, na medida em que nele deságuam história, tempo, memória, cultura, ânsias, angústias e esperanças do homem.

Além da voz do narrador-onisciente, o texto conta com a participação de outros dois narradores: Madruga e Breta, ambas personagens do romance e narradores em primeira pessoa. Outras vozes fazem-se ouvir: as vozes das personagens nos relatos que ajudam a construir a trama do texto e, vez por outra, a voz da autora.

Esse romance refaz o percurso da Península Ibérica à América na figura da personagem Madruga. Percebe-se, como um segundo texto escondido por trás do jogo da

representação, a proposta de um novo narrador, que retomaria as raízes da oralidade para constituir-se como sujeito que se faz na/pela linguagem. Breta, personagem de natureza híbrida, encarnará a figura desse novo narrador. Suas raízes euro-americanas absorverão sumos brasileiros. De sua mãe guerreira. De seu pai aventureiro. Coloridos tropicais lhe serão acrescentados por sua inserção espaciotemporal.

A viagem do protagonista, da Galícia para o Brasil, é um deslocamento simbólico que significará a presença das raízes européias em solo brasileiro. Sob esse enfoque cultural, o romance permite que se projete a escrita num espaço que contempla o sonho da constituição de um novo sujeito narrador que incorpore a memória européia à cultura brasileira.

No conjunto da narrativa, as personagens colocam seus mundos desejados, concebidos conforme seus anseios mais profundos: entre esses, o de continuarem a existir através do poder da palavra, única entidade que perfaz a travessia do tempo. Madruga sabe que "[...] andou, venceu as águas do Atlântico, sofreu humilhações, só para que sua neta viesse um dia a narrar a sua história. As histórias do avô Xan, de Dom Miguel, de Eulália, de Odete, todos eles dramáticos anônimos que não sabem escrever." (PIÑON, **RS**, p. 712). O romance prestou-se ao lugar da criação desse universo possível:

> Quem 'faz' um romance exprime da mesma forma um desejo de mudança que ele procura realizar em duas direções, pois ou ele conta uma história, e muda o que é, ou ele procura sobrepujar sua condição, e muda o que ele é, de qualquer modo ele recusa a realidade em nome de um sonho pessoal que crê ser realizável através da mentira e da sedução. (ROBERT, 1981, p.35).[1]

A forma romance, livre por natureza, admite a inserção de outras formas diversas, e essa liberdade colabora, sem dúvida, para a sua complexidade narrativa, uma vez que

---

[1] "Qui 'fait' un roman exprime par là un désir de changement que tente de s'accomplir dans deux directions, car ou bien il raconte des histoires, et il change ce qui est; ou bien il cherche à se marrier au-dessus de sa condition, et il change ce qu'il est, de toute façon il refuse la réalité empirique au nom d'un rêve personnel qu'il croit possible de réaliser à force de mensonge et de séduction." A partir dessa citação, todas as outras citações em língua estrangeira terão a nossa tradução.

nele encontramos, além de descrições e de narrações, diálogos, bilhetes, páginas de diários, fábulas, que são ficções dentro da ficção. Tomamos algumas palavras de Marthe Robert para elucidar melhor a presença de narrativas dentro de narrativas:

> Da literatura, o romance faz rigorosamente o que ele quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, pouco a pouco ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopéia; nenhuma prescrição, nenhuma proibição pode delimitar a escolha de um sujeito, de um cenário, de um tempo, de um espaço; a única proibição à qual ele se submete, em geral, é aquela que determina sua vocação prosaica; porém, nada o obriga absolutamente a segui-la rigidamente, ele pode, se julgar pertinente, inserir poemas ou simplesmente ser "poético".[2]

Essa liberdade, própria do romance, não leva a escrita de Nélida, n'**A república dos sonhos**, à escrita "[...] vanguardista, experimental [...]" de sua primeira fase, segundo Naomi Hoki Moniz (1993, p. 12). A fase vanguardista é marcante em seus primeiros trabalhos: **Guia-mapa de Gabriel Arcanjo** (1961), **Madeira feita cruz** (1963), o livro de contos **Tempo das frutas** (1966), **Fundador** (1969), **A casa da paixão** (1972), os contos de **Sala de armas** (1973), **Tebas do meu coração** (1974). Obras de uma primeira fase de Nélida Piñon que procuraram desafiar a ordem natural da linguagem.

Antonio Candido, no volume que recolhe alguns **Textos de Intervenção**, faz um estudo lúcido e profético em "Vanguarda: renovar ou permanecer". Lúcido porque demonstra uma ampla compreensão das tendências do tempo em que escreveu, e profético porque nós, hoje, posicionados no século XXI, podemos reconhecer, em suas palavras, a trajetória que a literatura percorreu, exatamente como ele previu quando fez uma intervenção no I Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea, em 1975. De fato, os

---

[2] "De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut: rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, epopée; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace; le seul interdit auquel il se soumette en général, celui qui détermine sa vocation prosaïque, rien ne l'oblige à l'observer absolument, il peut s'il juge à propos contenir des poèmes ou simplement être 'poétique'". (ROBERT, 1981, p. 15).

primeiros romances de Nélida dão ênfase à “[...] supressão ou ocultamento dos nexos sintáticos, quer dizer, a passagem de um discurso contínuo para um discurso descontínuo [...]”, a “[...] uma ordem espaciotemporal não-linear [...]”, traços que Candido detectou nas obras daquele tempo. Mas, se, por um lado, esses traços tornaram mais difícil a leitura de seus contos e romances, em sua escrita não se encontram os traços negativos que Candido menciona, tais como “[...] a substituição da metáfora pela paronomásia [...]” ou “[...] o cultivo intensivo da ambigüidade natural do discurso [...]”, que atentariam de modo desfavorável para a compreensão da escrita, como ressalta o crítico. Cremos que a tendência da escrita de Nélida Piñon, em textos dessa primeira fase, deva-se mais a um sentimento que predominava na época, “[...] porque se ela não for de vanguarda não subsiste no nosso tempo, e se não deixar de ser de vanguarda ela não constrói [...]” (CANDIDO, 2002, p. 214-21). Foi o que aconteceu com a trajetória artística da autora. Sua escrita se iniciou com o sentimento do tempo, mas, aos poucos, amadureceu, dando lugar a um estilo próprio. Nós diríamos que a tendência geral de sua linguagem é aproximar a escrita da oralidade, dando-lhe, quanto possível, características do raconto oral.

Antonio Candido relembra que “[...] nós mergulharíamos cada vez mais no discurso descontínuo, no fragmento e numa espécie de perda do senso da totalidade, que causa tanta angústia a todos nós e que no discurso literário está traduzida, entre outras coisas, por esta tendência à fragmentação, [...] na ruptura dos nexos sintáticos normais.” Essa quebra do “[...] senso de totalidade [...]”, segundo Antonio Candido, começou com o Romantismo, “[...] e se manifestou através da edição das obras de André Chénier, porque, como essas obras foram em grande parte conhecidas por esboços e fragmentos, os editores reuniram esses esboços e fragmentos, já que havia poucas poesias completas. Então, os poetas sentiram a importância do fragmento.” (CANDIDO, 2002, p. 217).

A autora propõe resgatar n'**A república dos sonhos**, através de uma narrativa que utiliza a memória, não apenas de maneira direta por meio de *flash backs* que permeiam o passado das personagens, mas por meio de recursos que vão ao imaginário da memória, à identidade de um narrador que veio se perdendo no tempo. **A república dos sonhos** é um livro de memórias já que utiliza o recurso da memória a fim de buscar, nas fontes da literatura, a força de que precisa a literatura atual. Essa proposta fica clara no fato de uma jovem ter sido escolhida pela família – célula social onde se encontram tipos aptos a formar uma comunidade – para assumir o papel de escritora. Nela foi depositada a esperança de levar adiante uma bagagem sociocultural. Ela deverá ser o reflexo de etnias variadas, expressando, assim, o alcance de sua brasilidade. Além da busca no passado, há, em vista, também a mirada a objetivos futuros.

Os textos de Nélida continuam a apresentar um discurso descontínuo que se traduz, principalmente, nas rupturas. De fato, seu discurso apresenta uma sintaxe personalizada, que rompe com os parâmetros sintáticos do registro culto da língua portuguesa. Essa opção traduz-se por escolhas peculiares que desafiam a estrutura frasal, surpreendendo o leitor a cada trajeto percorrido, convidando-o a novos ritmos e fôlegos. Esse modo peculiar de escrita faz com que não se encontre outra opção senão adentrar-se no texto, tais são as sacudidelas que a autora é capaz de promover. Completa-se, assim, iniciado pelo ato de criação da autora, a fruição daquele que percorre o texto, marcada, também, por sua própria atitude criadora, porque, ao deixar os caminhos do conhecido, toca a intuição, a fantasia, a imaginação que, mais uma vez lembrando Antonio Candido, são os grandes caminhos para o desconhecido.

Encontramos, pois, n'**A república dos sonhos**, o que Candido diz ser uma tentativa de resgate da literatura através de uma referência que se tem concretizado no

gênero das memórias e, mais ainda, na presente obra, ao recobrar as fontes literárias, que sempre foram a narrativa oral.

1.3. OS TRAÇOS CARNAVALIZADOS

> "Se o sujeito resta como linguagem, apagado em sua língua, em sua fala, é, na mesma linguagem com que se mascara, que também se pode buscá-lo."
>
> (MORAIS, 2001, p. 11)

Embora o carnaval não seja um fenômeno literário, mas cultural, ele criou um código imagético que a literatura soube incorporar e transpor para a sua linguagem. "É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura." (BAKHTIN, 2002b, p. 122).

O título do romance, por si só, já dota o romance de uma configuração carnavalesca. A toponímia recebe o travestimento de república, acrescida da conotação de unicidade, de lugar ideal, de terra prometida. Essa república é, também, várias repúblicas, uma vez que cada personagem idealiza a sua. A idéia de sonho que o título traz se expressa em todas as personagens, pois todas elas cultivam sonhos, forças motivadoras das fantasias de desejos insatisfeitos. Essa tentativa de realização de desejos reprimidos acontece também no nível autoral, uma vez que a autora empírica deixa-se falar por meio de seu protótipo modelar do narrador onisciente, vindo a atingir o ápice desse desejo no desenho tão somente enunciado do que seria uma escritora ideal.

O romance de Nélida que ora estudamos apresenta muitos traços de carnavalização, dada a grande multiplicidade de temas e motivos tratados, além da inclusão de textos de natureza e línguas diversas. Composto de três livros, o romance é a carnavalização de variados e heterogêneos procedimentos narrativos.

O contexto carnavalizado evidencia-se na própria construção do romance pela simples ausência de distância entre a posição do autor, do herói e das personagens. O que se coloca diante do leitor é a posição nivelada de autor, herói e personagens. As personagens-narradoras transitam não somente no mundo do enunciado, como também no mundo da enunciação, tendo o privilégio de ser, ao lado do narrador-onisciente, autores do romance. Isso posto, constatamos a abolição da distância que separa criador e criaturas, colocando-os num mesmo patamar enunciador. Apesar de utilizar sempre uma linguagem polida, poética, cuidada, a escritora se permite escolhas léxicas pertencentes ao registro popular, tendência atestada em muitas de suas obras, e que reconhecemos como um traço de carnavalização. Essa preferência pelo léxico popular faz parte do estilo de Nélida.

Bakhtin observa que

> [...] o carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval, todos são participantes ativos da ação carnavalesca. No carnaval não há lugar para a contemplação, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. (BAKHTIN, 2002b, p. 122-3).

Ambientada num espaço familiar, **A república dos sonhos** contém a história de uma família, mas, nesse espaço, como na praça de um carnaval, cabem outros povos e seus sonhos. O espaço familiar, através do jogo da representação, tornou-se coisa pública, onde convivem personagens oriundas de muitos lugares e onde se abrigam os sonhos de todas elas.

O processo de carnavalização se faz presente também na montagem do romance, onde se procura anular as fronteiras entre o mundo real e a ficção. O fundo histórico, que traz datas e personagens da História do Brasil e da Espanha, mescla a noção histórica que o leitor extrai da obra. O fato de a escritora ser de origem galega, de ter tido um avô que inspirou a construção da personagem Madruga e de possuir dados biográficos coincidentes com os da personagem Breta tem levado alguns estudiosos a afirmar que Nélida é Breta, o que, decididamente não pode ser, em se tratando Breta de uma personagem de papel. Além

das terras galegas, o texto traz, também, como lugar da ficção, o espaço geográfico denominado Brasil, esse mesmo espaço em que nós, brasileiros, vivemos as nossas próprias realidades. E nós, como personagens da história, somos testemunhas de que o Brasil é essa terra amalgamada de raças, onde cabem os sonhos de todos os que nela se abrigam.

Mais que narrar a história de uma família, esse romance trata do relacionamento entre as personagens. Essas são, principalmente, do domínio do narrador-onisciente, que, sobrevoando tempo e espaço, dá ensejo a que cada uma delas se manifeste e defina sua subjetividade. Elas são testemunhas da época e do lugar em que viveram.

Assim, os velhos espanhóis de Sobreira, antepassados da família de Madruga, são os detentores da memória, das histórias, das tradições da Galícia, e esses mesmos velhos passam-nas ao povo através da oralidade. Dom Miguel dizia que "[...] a palavra falada, a despeito até da vontade dos herdeiros, sobrevivia ao esquecimento" (PINON, **RS**, p. 674). Até Urcesina, habituada aos afazeres domésticos, reconhece o valor da sabedoria contida na oralidade dos velhos:

> [...] além de tantas virtudes, devemos-lhe [a Dom Miguel] igualmente o nosso passado. Não fosse Dom Miguel, filho, bem pouco saberíamos da nossa história e de onde viemos. E menos ainda do comportamento da nossa alma galega, que sempre nos assustou além da conta. Não tem feito ele outra coisa que explicar por que somos nós teimosos e ásperos, com tendência a choros e cantos inesperados. (PIÑON, **RS**, p. 72).

A narrativa do narrador-onisciente se encarregará de trazer ao leitor, além dessas, também as outras vozes do romance, pois esse narrador se ocupa de todas as personagens e da trama de suas histórias.

Dentre as formas literárias que promovem a visão carnavalesca do mundo ressaltadas por Bakhtin, estão a sátira menipéia e o diálogo socrático. Este consistia, no início, na transcrição das conversações reais com Sócrates, quando o filósofo urdia de tal forma o tecido da conversa que o replicante via-se obrigado a colocar a verdade. **A república dos sonhos** utiliza em grande escala essa construção dialógica, como meio de as

personagens se manifestarem, colocando à mostra, no palco da vida, uma de suas faces. Por meio do diálogo, os três narradores apresentam-nas em suas relações, complexas, variadas, dando-lhes a oportunidade de manifestarem sua voz, confrontando umas com as outras, mostrando seus conflitos e dramas de convivência, com debates bem articulados e que, num todo, compõem a cosmovisão própria de um carnaval. Nesse emaranhado de vozes, vez por outra, a voz da própria autora salta das páginas.

O diálogo é trabalhado em contraponto e é utilizado como um outro recurso explorado na narrativa para dar a conhecer ao leitor o ponto de vista de cada personagem. Segundo Sócrates, “[...] a verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica [...]”, ou seja, na palavra provocando a palavra, até que a idéia seja “parturida”.[3] Essas observações estão no livro de Bakhtin, **Problemas da poética de Dostoiévski** (2002b, p. 110-1). Por meio do diálogo, podemos perceber a verdade que os homens procuram. Uma verdade que precisa justificar sua existência.

A sátira menipéia, o outro recurso carnavalizante apontado por Bakhtin, tem presença sutil no romance. Podemos constatar sua presença na apresentação sério-cômica da personagem Madruga, ao visualizarmos sua conduta exagerada no comer, no beber, no fazer sexo, no portar-se diante dos amigos, nos bares, na postura exagerada para arrecadar fortuna, no medo diante dos pesadelos noturnos. Lembramo-nos de sua astúcia e liberalismo na compra dos bidês para o hotel de Gonzalez em seus primeiros anos no Rio de Janeiro, quando ainda era um adolescente, de sua postura cômica, fumando charutos e guardando um pedaço para fumar depois na frente dos fregueses, só para impressioná-los.

---

[3] Preferimos a palavra “parturida”, no lugar de “parida”, que seria de uso mais geral, porque a primeira traz a idéia de uma particularidade que, no caso, é essencial. A palavra “parturida” traz o sentido, não somente do parto como produto final de uma ação, como seria o caso de “parida”, mas da própria ação da extração durante seu processo. Era assim que Sócrates concebia o diálogo. Extraindo do outro, pela palavra, seus pensamentos mais íntimos. Daí, chamar-se, ele mesmo, “parteiro” da palavra.

Nessas ocasiões, e de um modo geral, essa personagem não apresenta traços nobres no desenrolar de suas ações. Seu comportamento vem descrito pela autora com traços de comicidade, o que ameniza a dimensão do relacionamento dessa personagem com as outras e denuncia uma espécie de familiaridade entre os dois.

O depoimento das histórias que compõem essa república faz ouvir a voz da humanidade em cada manifestação individual. Ao narrador-onisciente e a Breta é dada essa tarefa. São esses narradores que colocam as histórias de povos que foram oprimidos pelo poder vigente nas épocas enfocadas pelo romance.

Breta pode inserir em sua narração tanto os fatos testemunhados por sua sagacidade quanto os fatos vividos por sua própria experiência como estudante na época da tomada do poder pelos militares.

Um outro traço que interpretamos como manifestação da carnavalização é o traço da descrição física das personagens. Na narração do narrador-onisciente, observamos que há poucas dessas descrições. Por outro lado, há freqüentes descrições de suas vestimentas. Elas são caracterizadas com roupagens que, adornando o corpo, refletem sua alma. Esta é uma característica forte do carnaval. É por meio da roupagem que as figuras mostram sua realidade mais íntima. O espaço carnavalesco dá lugar a uma mistura de realidade e sonho, a ponto de não se reconhecer mais onde começa uma e onde termina o outro.

A vestimenta, portanto, fala muito. Lembremo-nos de Eulália que se veste para esperar a morte, escolhendo “[...] um vestido de feitio discreto [...]” (PIÑON, **RS**, p. 12), de seda, que usou por apenas uma hora. “Depois aceitou a camisola que Odete lhe trouxe.” (PIÑON, **RS**, p. 14). Não era hora ainda de se vestir para partir. Havia que aguardar. Madruga veste-se com um terno preto antes mesmo da morte de Eulália. Enquanto era um homem em plena atividade, os ternos de casimira inglesa, os charutos e a pose denunciavam sua ascensão social. Eram a marca da inserção no mundo dos homens bem-

sucedidos, vencedores dentro do sistema. Venâncio, o único “ ser inocente ” que Madruga diz ter conhecido, pois era despojado de ambições materiais, também mostra, pela roupagem, sua condição de desapego material, contentando-se com um único terno azul-marinho desbotado, com a gola começando a puir-se, e que escovava aos domingos antes de ir almoçar na casa de Madruga.

Esses vestir e travestir possuem um sentido que, partindo do individual da obra, atingem o universal da sociedade. Toda nação é feita de uma composição sempre cambiante de tipos físicos inovados, de uma perene desconstrução de etnias.[4] À maneira de um carnaval, conforme visão de Bakhtin (2002b), a autora abre um espaço de convivência n’**A república dos sonhos** para que uma personagem assuma orgulhosamente um papel, ou, então, para que sonhe com sua fantasia. Esse espaço quer representar um lugar de miscigenação, de convívio entre negros e brancos, entre raças menos ou mais favorecidas pelo sistema social, entre nobres e plebeus, entre a Igreja e a classe alta, entre loucos e sãos, entre poderosos e humilhados. É o mundo e seus opostos, convivendo lado a lado no “mundo misturado”.[5]

A abundância é uma outra característica do carnaval. A abundância vem, freqüentemente, associada à comida. Aliás, a comida e a bebida oferecem uma larga carga de imagens explorada nesse e em outros romances e contos de Nélida. Em boa parcela de sua obra, encontramos vocabulário para designar partes do corpo ligadas à vida vegetativa, ou seja, vocabulário pertencente aos órgãos que vão da boca ao ânus, numa remissão à

---

[4] Em Hall (2001), encontramos reflexões sobre a formação étnica das nações e sobre a utopia da crença numa etnia sem misturas.

Umberto Eco também falou sobre a futura miscigenação da Europa, numa entrevista ao jornalista Nello Ajello que inicia seu artigo com a seguinte afirmativa: “A Europa será um continente mestiço. Desaparecerão os Estados nacionais. Essas duas profecias são de Umberto Eco. Delas derivam seus humores e pensamentos com relação ao nosso Continente, como esse prepara-se a transformar-se.” O texto original é: “L’EUROPA sarà un continente ‘meticcio’. Spariranno gli Stati nazionali. Queste due profezie sono di Umberto Eco. Da esse derivano i suoi umori e pensieri nei riguardi del nostro Continente, come esso si prepara a diventare.” (1998)

[5] Menção à expressão de Guimarães Rosa no **Grande sertão: veredas**.

parte corporal dos seres humanos e dos animais. São partes que designam orifícios de entrada e de saída e que promovem a comunicação dos seres vivos com o mundo exterior. Partes como boca, dentes, estômago, intestinos – que recebem as bebidas e as comidas que entram no corpo para manter-lhe a vida – são construídas hiperbolicamente, dando origem ao que Bakhtin denomina "realismo grotesco": "Denominamos convencionalmente ' realismo grotesco'[6] ao tipo específico de imagens da cultura canônica popular em todas as suas manifestações." (BAKHTIN, 1993, p. 27).

O realismo grotesco foi um recurso extremamente produtivo para o desenho imagético do que a cultura popular associa a " baixo " como sendo da terra, entendendo-se " alto ", como sendo o que vem do céu. A terra é vista como elemento de absorção, elemento que recebe os restos, o que sobra na natureza. Assim, também n'**A república dos sonhos**, observamos a presença latente da terra. Da abertura do romance com o corpo agonizante de Eulália e o batismo de Madruga pelas mãos sujas de Xan, àquela que recebe os excrementos dos animais. Além dessa acepção semântica da terra, a concepção da terra como pátria também é explorada com freqüência.

Como um indivíduo cheio de vitalidade, Madruga manifesta com léxico que faz referência à zona baixa do corpo, ao sexo, o que um estudioso classificaria como aprofundamento intelectual, procura das fontes originárias na história do passado:

> – A ida ao passado nos revigora. Se for preciso, Bento, vá aos celtas, de quem descendemos. E se não for capaz de viajar, estará dando prova de que não tem imaginação, Madruga o espicaçou.
>
> Diante do silêncio de Bento, ele prosseguiu. – Todo país é um sexo por onde se enfia sem medir a profundidade do prazer. Tudo que se quer é ir fundo, o maior número de vezes possível. E o Brasil não foge desta regra. (PIÑON, **RS**, p. 206-7).

---

[6] O vocábulo "grotesco" origina-se do italiano *grotta*, (ou gruta). *Grottesco* serviu para individualizar objetos encontrados em escavações durante o século XV, em Roma. Assim, originalmente, grotesco quer dizer, originário da gruta. (BAKHTIN, 1993, p. 28).

A abundância é ligada à idéia de comida e bebida, pois os festins são tipicamente manifestações carnavalescas, populares, onde se agregam pessoas para festejar a vida. Nesse romance, não faltam ocasiões para que os narradores mostrem a mesa farta e Madruga, como um rei, sentado à cabeceira da mesa, "[...] presidia os festejos e os hábitos implantados na casa desde a sua chegada à América." O olhar é usado como meio de comunicação no jogo dialogal entre interior e exterior do texto. Nesse romance, por meio do olhar, o leitor é chamado a participar da cena a fim de dar-se conta da intensidade sentimental que move as personagens: "Olhava então os presentes com um certo tédio, deles cobrando sangue e apreço pelas travessas com a comida adornada." (PIÑON, **RS**, p. 7). Italo Calvino lembra, no artigo de 1977, que, para "[...] contar o mito, a voz do contador no meio da reunião tribal quotidiana não basta. É preciso lugares e momentos particulares, reuniões especiais." (p. 77). A hora das refeições pode ser essa hora de encontro. Na vida de Madruga, são freqüentes as contações[7] de histórias durante o momento das refeições. Laura Cavalcante Padilha, no livro **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**, define esses momentos como "Exercícios de sabedoria", título do 1º segmento do livro. Apesar de o texto fazer um estudo sobre a oralidade como "[...] o alicerce sobre o qual se constituiu o edifício da cultura nacional angolana [...]" (1995, p. 16), acrescentaríamos que a oralidade constituiu a cultura de todos os povos:

> Assim, faz do momento da contação das estórias, metáforas do duro princípio da realidade, um instante de festa, um ato gozoso em que, pelo imaginário, todos comungam do mesmo prazer de dizer e ouvir velhas estórias que resgatam os ancestrais e mantêm acesa a unidade do grupo. (PADILHA, 1995, p. 23).

---

[7] Apesar de não-dicionarizada, a palavra "contação" é usada na linguagem cotidiana para indicar o momento em que se contam histórias às crianças na escola. É uma palavra encontrada, também, nos textos em que se discorre sobre as histórias orais que fazem parte do imaginário de um povo, como atesta Laura Padilha.

Assim, na formação da neta de Madruga, os mitos emanados das conversações, do espírito da Galícia presente naquela casa, entravam, pouco a pouco, a fazer parte do seu inconsciente.

Como narradora, Breta mencionará a presença dos ancestrais, associados, também, à comida. É ela quem se lembra que, durante a peregrinação de Xan e de Madruga ao Cebreiro, Xan expõe ao neto o quanto “[...] um país se empobrece depressa quando lhe roubam suas histórias. Ou quando seus filhos se descuidam de descrever ou inventar outras em seu lugar.” Ao falar de seus dois avós, avô e bisavô, Breta lembra que, quando aquele tenaz ancião levou o menino Madruga, então com 12 anos, a percorrer o caminho até Santiago de Compostela, à noite, ele buscou um abrigo, longe do vento, para pernoitarem. (...) Ali mastigaram a sardinha e o pão de milho, cortado por Madruga com o canivete de caça do avô. Madruga preocupava-se em não tragar a comida junto com as lendas. Para que entrassem em seu corpo por canais distintos. Xan corrigiu-o. Fazia-se mister repartir o pão, a sardinha, o presunto, com os mitos, que mereciam fartar-se com a comida.

> – E por que não? Afinal, os mitos também têm fome. Além do mais, eles só se satisfazem com o excesso, disse sorridente. (PIÑON, **RS**, p. 117).

Segundo Xan, os mitos alimentavam-se de lendas, de histórias que ele contava “[...] por pedaços [...]” para lhes poder dar continuidade. Por haver menos leis, por contar o homem apenas com “[...] os recursos do corpo e da imaginação [...]” é que ele foi organizando “[...] seu código de honra.” Desde os celtas, formando alianças, línguas e histórias. Para os peregrinos que iam ao Cebreiro, “[...] transidos de frio [...]”, “[...] a morte não importava, desde que sentissem na boca, junto às comidas picantes, o paladar da liberdade.” (PIÑON, **RS**, p. 117-8).

Os mitos rondam as conversações. Foi em meio à comida que Madruga atinou como se transformar num rico empresário. Apreciando o leitão assado, Madruga, como ocorrera já a outras pessoas sobre as quais nos conta a história, (São Tomás de Aquino, por

exemplo, que em meio a um almoço vê um encontro possível entre a **Poética** de Aristóteles e o Cristianismo), teve um *insight*:

> Entre as garfadas, fazia gestos indicadores de que ia falar.
> – Finalmente descobri um objeto indispensável para a sociedade brasileira, em termos de consumo. Para nós especialmente, que vivemos desta cidade calorenta, e voltou a mastigar a carne tenra de um animal sacrificado no altar da gula e da cobiça. (PIÑON, **RS**, p. 146).

Nesses almoços, Madruga não perdia ocasião de mostrar sua posição real com clara pretensão em exercer total poder sobre os filhos: “Uma fartura que embora refletisse o sucesso de Madruga aprisionava-os ao pai ao mesmo tempo.” (PIÑON, **RS**, p. 282).

Esse instigante comer e beber são manifestados por meio do apetite sexual, não somente do “[...] rei [...]”, mas ainda no de seus filhos, principalmente no de Miguel, a quem Madruga mesmo iniciara prematuramente no conhecimento das mulheres. Os órgãos genitais remetem às partes baixas do corpo, e o órgão genital masculino é visto como sinal de força e vigor. É manifestação, por outro lado, de decadência e de velhice quando perde vitalidade. A narradora-Breta conhece essa face das personagens:

> Miguel desfrutava de sólida reputação amorosa. Capaz de consumir uma paixão em três dias. Cada paixão correspondendo a uma fornalha de pão. Só apreciado enquanto quente. Orgulhava-se do apetite de comer mulheres a que hora fosse do dia. De sobremesa ou no café da manhã. (PIÑON, **RS**, p. 270).

Nos **Problemas da poética de Dostoiévski** (2002b, p. 123), Bakhtin nos faz atentar para “[...] uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’ (‘*monde à l’envers*’).” N’**A república dos sonhos**, acreditamos que a autora tenha se utilizado do recurso do travestimento para mostrar a face oculta das personagens e as vidas que foram desviadas de seu rumo natural. O que foi a vida de Madruga, ao sair de sua cidade, não aceitando os conselhos de Urcesina, senão uma vida inventada, representada no afã de realizar um sonho, querendo provar o sabor dos trópicos? E a vida de Venâncio, ao fugir da Espanha para esconder sua etnia? E Breta, ao exilar-se em Paris para não ser encontrada em meio aos estudantes durante o regime militar,

não terá vivido uma fantasia imposta, desviada de seus anseios e desejos como brasileira? Podemos nos lembrar ainda de Eulália, ao escolher casar-se e ir morar longe do lugar onde nasceu, adotando o papel de mãe e esposa, quando teria desejado ir para um convento. De Odete, ao inventar uma família para poder adquirir ficticiamente os valores de Eulália, e de ela sentir-se mais próxima, tal era o teor de sua admiração. Todas essas personagens adotam uma vida carnavalesca enquanto têm de representar para continuar a sobreviver.

Além do narrador-onisciente, a narradora-Breta demonstra os mandos e desmandos de Madruga. Ela mostra que não lhe faltavam ocasiões para que só a ele coubesse a detenção do poder, como se esse estivesse sempre e somente em suas mãos: "Só a ele cabia a reconciliação. Mediante um comunicado que determinava dia e hora para este feito. Os filhos inclinando-se a tais regras com brandura, à exceção de Tobias. Convencidos de que Madruga, no dia aprazado, distribuiria régios presentes e a ansiada paz." (PIÑON, **RS**, p. 269).

O carnaval traz a renovação, a substituição, conforme nos diz Bakhtin:

> A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a idéia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. (BAKHTIN, 2002b, p. 124).

Breta tem consciência desse processo da cadeia da vida: "Madruga sempre comandou a casa e a família. Aos oitenta anos retrai-se, após a longa batalha. São oitenta anos no afã de morrer. À sua espreita, a morte prepara-lhe o funeral. E quando chegar, chorarei pelo avô, antecipando assim a minha própria morte." (PIÑON, **RS**, p. 119).

Tanto o narrador-onisciente quanto o narrador-Madruga vão cedendo o espaço narrativo para Breta, que encarna a figura do narrador que saberá beber nas fontes de seus ancestrais. O comando da narrativa vai passando para ela à medida que Madruga, como personagem, vinha se modificando com o passar do tempo. Conhecemos, com o narrador-

Madruga, tanto o menino ativo e ambicioso de Sobreira, quanto o homem astuto e esperto que trabalhava no Rio de Janeiro. No final de sua narração, Madruga vai perdendo a voz, vai fazendo solos pianíssimos e pausas cada vez mais suaves. Madruga ancião vai cedendo a voz a Breta. É o rito de destronamento do rei do carnaval. A morte cedendo lugar ao nascimento. A cosmovisão carnavalesca engloba essa "[...] ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Assim se pode expressar a idéia fundamental do carnaval." (BAKHTIN, 2002b, p.124).

A face profana do carnaval é representada no romance por uma comovente passagem narrada pelo narrador-onisciente, em que o sagrado e o profano se chocam. Antônia encarna o profano, interferindo no momento sagrado da morte de sua mãe por questões de herança:

> Antônia entrou no quarto decidida a despertar a mãe, que parecia dormir. Eulália devia-lhe um favor antes de morrer. Assim, que cumprisse seus deveres maternais. [...]
> – Mãe, ajude-me, disse Antônia, caindo em prantos. [...]
> – E o que posso fazer agora por ti, filha? Por qualquer de vocês, aliás? [...]
> – Ainda pode fazer muito, mãe. Fale com Bento, com Miguel. Intervenha por Luís, por mim. Evite assim a desforra, a luta entre irmãos. E tudo por dinheiro!
> Em seguida, Antônia desviou a cabeça, não queria ver a mãe cortada em mil pedaços pela sua acusação. O silêncio no quarto inquietou-se. Pareceu-lhe estranho que Odete nada fizesse para afastá-la dali. Olhou a mãe, Eulália tinha o rosto sereno. Como se não houvesse ouvido a filha, aflita agora, pendente da sua resposta.
> – Odete, preciso de você, Eulália limitou-se a dizer. Em seguida pedindo-lhe o chá prometido. (PIÑON, **RS**, p. 589-93).

A carnavalização, recurso explorado largamente n'**A República dos sonhos**, parece ter sido uma escolha consciente da autora. Ao discorrer sobre o mundo criado por Venâncio em seu diário, o narrador-onisciente assim se expressa:

> E como se não fora suficiente tal mistura de gêneros, de que Venâncio era responsável, sobressaía-se nas entrelinhas *um tom paródico*. E para reforçar, aliás, esta intenção, Venâncio constantemente acusava os habitantes do Rio de Janeiro, sob eminente *inspiração de Cervantes*, de arrastarem pelas ruas das Marrecas, do Ouvidor, da Assembléia, pela Lapa, o fatal sentimento de estarem *a serviço de uma realidade exacerbadamente carnavalizada*. Único modo que

> eles encontraram de esquecer um cotidiano mesquinho e sem dimensões. (PIÑON, **RS**, p. 686). (Grifos nossos).

É a voz da autora expressando-se pela voz do narrador-onisciente. Segundo Bakhtin:

> [...] a paródia é ambivalente e sente sua relação com a morte, a renovação. Foi por isto que pôde germinar, no seio da paródia, um dos romances maiores e simultaneamente mais carnavalesco [sic] da literatura universal – O Dom Quixote, de Cervantes. (BAKHTIN, 2002b, p. 128).

Nos momentos decisivos da vida, nos momentos em que a civilização muda o rumo, esclarecendo um mito e criando outros, o homem tem a alternativa de escapar dessa vida através do sonho, da imaginação. As formas de expressão carnavalizadas utilizadas pela autora prestaram-se a essa função de invenção, permitindo associar elementos antagônicos, carregando nas hipérboles, afrontando regras gramaticais com o intuito de mostrar um recorte da realidade feito com incisões precisas e originais, para enfatizar a nova ordem do mundo, captada pela sua sensibilidade artística.

1.3.1. Na praça, a voz de cada um

> “Prossegue, pois, desarmado
> Avante pela vida e nada temas!”
> (ADORNO, 1995, p. 69)

Os três narradores do romance dão a palavra às outras personagens que participam da narrativa através de seus relatos. Luiz Costa Lima, no capítulo “O romance de Milton Hatoum” (2002) apresenta uma clara distinção entre narrativa e relato. O relato entra na narrativa para que sirva de testemunho, de esclarecimento das cenas narradas pelos narradores às quais eles não estiveram presentes ou não são capazes de narrar tão fielmente quanto aquele que participou da cena ou a testemunhou. Os dados do relato não tocam no meandro mesmo da narrativa, diz Costa Lima. Essa estratégia, então, pode vir a preencher lapsos de memória de quem narra, além de acrescentar mais veracidade, de tornar a

narrativa mais viva e emocionante, pois reproduzem as próprias palavras do relator. O narrador deve, então, possuir a qualidade de saber o momento de calar-se e somente ouvir, para que o espaço seja cedido à voz daquele que relata.

O relato acrescenta, ainda, à narrativa, uma maior fidedignidade, pois que o evento, se fosse apenas sintetizado pelo narrador, subtrairia à cena a vivacidade e o realismo que o próprio relato tem o poder de promover.

Assim, o narrador-onisciente, o narrador-Madruga e a narradora-Breta utilizam essa estratégia em suas narrativas, sendo essa, em grande parte, responsável pelo caráter fragmentado do texto. É sempre pelo relato que o leitor intui o não-dito. No dizer não-dizendo, os relatores deixam entrever essas faces, esses duplos e triplos desdobrados.

No ambiente familiar da casa de Madruga, encontramos com freqüência o que Bakhtin denominou *mésalliances* carnavalescas. Esse “ casamento desigual ” aparece no romance sob a forma de personagens opostos. Agindo no espaço comum da casa de Madruga, as personagens apresentam-se como o negativo e o positivo de uma mesma fotografia. Esse fenômeno pode ser verificado tanto na família quanto no amigo Venâncio e na criada Odete. Quanto aos filhos de Madruga, já dissemos que Tobias é o reflexo da face rebelde de Madruga. Podemos acrescentar agora que Bento reflete sua face empresarial, capitalista, ambiciosa e que Miguel assimila sua sensualidade.

Para seu crescimento e amadurecimento como pessoa, Madruga-imigrante passou pela fase de querer retornar às origens. O casamento com Eulália já fora um indício de que ele jamais havia abandonado totalmente a identidade galega. Seus filhos nasceriam no Brasil, mas de pai e mãe galegos. Uma maneira de reatar os laços com a terra abandonada, resgatar a dívida, segundo Madruga, seria devolver-lhe um filho. Assim, uma das viagens da família Madruga à Galícia foi para que ali nascesse o terceiro filho. Foi, porém, uma empresa falida. O pequeno Bento adoece durante a viagem de volta ao Brasil e é sepultado

no mar, envolto no paletó com que Madruga partira da Galícia. Ele sente, então, a dor da escolha. Ao resolver-se pelo Brasil para viver, não se dera conta de que renunciara à Galícia definitivamente. Bento bebê é essa face de Madruga sepultada para sempre no Atlântico. Madruga já havia ouvido, aos treze anos, quando resolvera trocar a vida na Galícia pela vida na América, que a terra não perdoa. O tio Justo o prevenira de que, a partir do momento em que optara pelo Brasil, ele perderia a Galícia para sempre: "– Sinta o cheiro do Brasil, e esfregou-lhe com raiva a passagem na cara. – A partir de agora, se queres mesmo vencer, estás condenado ao esquecimento. Não existimos mais para você." (PIÑON, **RS**, p. 77). E, projetando o tempo para um sonhado e promissor futuro, Breta lembra que o avô viu-se bem sucedido na América, "[...] apostou no futuro, sob a forma de uma mesa farta, uma casa resplandescente com a chaminé a fumegar, e a alegria de uma família." (PIÑON, **RS**, p.77-8).

O nascimento do filho Bento em Sobreira significou uma tentativa de Madruga renascer através de um Outro:

> Ao retornar de uma das excursões ao monte, Madruga soube do nascimento do filho. Na sala, Dom Miguel chorava desconsolado intuindo a própria morte. Os nascimentos em geral previam a iminente partida dos mais velhos. Confuso, Madruga não sabia a quem atender. Se a Eulália, com o filho nos braços, a Urcesina, medindo o tamanho da criança, ou a Dom Miguel, que renunciara a entreter os presentes com suas histórias, apesar da insistência do genro.
>
> – Ao menos uma história, Dom Miguel, em homenagem ao menino, que vai se chamar Bento. Fale-nos outra vez de Prisciliano.
>
> Diante do filho, Madruga presenciou, por segundos apenas, sua própria vinda ao mundo. Como se visse Urcesina a mantê-lo nos braços com dureza, enquanto lhe ofertava os seios. Mas certo gesto de Eulália e o cheiro do parto recente, que ainda sobrava no ar, cancelaram-lhe a fantasia.
>
> Sentiu então que ali estava no quarto unicamente para pedir de volta ao pequeno Bento a licença concedida a ele, antes do seu nascimento, de alterar o rumo da sua vida, quando estivesse de volta ao Brasil. Ao vir o filho ao mundo, porém, e com forma antagônica à sua, Madruga deu-se conta do absurdo de haver pretendido reconstruir, por que instância fosse, a própria existência. (PIÑON, **RS**, p. 103-4).

O sonho desfaz-se completamente quando, ao sepultar o filho no mar, sente ter sepultado parte de si mesmo. Cabe ainda ao narrador-onisciente narrar o sepultamento simbólico de Madruga, utilizando o recurso carnavalesco do travestimento:

> A enfermeira retirou do armário o traje de batismo com que vesti-lo. Desatento a princípio, Madruga em seguida reagiu afastando a mulher, enquanto resmungava. Em golpes rápidos, tirou do fundo da mala o casaco levado para a América na sua primeira viagem, quando menino, e do qual jamais se afastou. Aquela peça envelhecida agora e sem cor, de certo modo simbolizou o seu destino. Indicando o casaco à enfermeira, ordenou que envolvesse o filho com ele. Atado ao casaco, de colarinho puído, assim o filho devia ir vestido para o fundo do mar.
>
> Ao ver o filho envolto no casaco, sentiu que a ele iriam brevemente enterrar. A idéia da própria morte não lhe doeu tanto, ocupado com a perda do filho. De repente, os lábios entreabiram-se num sorriso raivoso, ao pensamento de que agora pertencia definitivamente ao Brasil. Decidiu, então, acompanhar os oficiais até o convés, de onde lançaria o filho ao Atlântico.
>
> – Eu sempre suspeitei que um dia me enterrariam nestas águas, murmurou Madruga, indiferente à presença muda do oficial que seguia a cerimônia. (PIÑON, **RS**, p. 106).

O segundo filho de Madruga é Miguel. A narradora-Breta testemunha que Madruga agiu violentamente, arrancando-o da inocência do convívio com a mãe. Madruga queria filhos mergulhados nos valores do dinheiro e do sexo. Decidiu, então, interferir diretamente para inculcar-lhes valores burgueses:

> No aniversário de Miguel, quando ele completou quinze anos, Madruga decidiu combater Eulália. Desfazer o fascínio que a mulher exercia sobre o filho. Antes que fosse tarde. Em alguns anos, o filho teria mergulhado no devaneio, desobrigando-se da realidade paterna. Quem sabe até se distraísse do dinheiro e do sexo. Envolto no manto de Eulália, a aliciá-lo com voz suave.
>
> Passou a agir com discrição. Para a mulher não perceber que o estava lentamente desencantando. Tanto que após uma semana passada na fábrica e nas obras, liberava-o para as histórias da mulher. Veladamente insinuando-lhe que essas histórias de pouco valeriam, quando fosse administrar a realidade. (PIÑON, **RS**, p. 286).

Conforme o depoimento de Breta, Madruga exaltou a praticidade do que Adorno denominou “mundo administrado”, expressão encontrada nas **Palavras e sinais**, à página 69, conceito que permeia toda a sua obra. Essa personagem encarna o protótipo daquele que se dedicou aos valores fáceis e rápidos prometidos pela tecnologia em detrimento do saber cultural que havia nas narrativas de Eulália, legado de Dom Miguel:

> Miguel repartia-se indeciso entre a oferta ilimitada do pai e a sedução da mãe. Sem poder ainda descuidar-se de Esperança, que lhe disputava justamente as vantagens propostas por Madruga. O pai agora apressava-o a decidir-se. Sob ameaça de transferir para Bento as referidas benesses.
>
> Como último golpe, Madruga estimulou-o a buscar mulher. Nunca mais ele próprio satisfizesse o desejo que naturalmente o vinha atormentando. Passou-lhe instruções expressas. Tudo haveria de lhe sorrir. Miguel obedeceu. Mas ao retornar a casa, evitou o abraço de Eulália. Pálido, sem querer jantar, recolheu-se ao quarto.
>
> – O que houve, Miguel, disse a mãe, junto à porta trancada à chave.
>
> Miguel recusou explicações. Ela insistiu, até Miguel ceder. Com a condição de que o visse de luz apagada, a cabeça debaixo do travesseiro, tinha dor de cabeça. Eulália adaptou-se às regras. Não pretendia magoar a quem o mundo já havia ferido. Seus gestos, esboçados em direção ao filho, logo desfaziam-se, contrafeitos.
>
> – Não fale, filho, deixe-me ficar a seu lado. (PIÑON, **RS**, p. 287).

Negando o aprendizado através da narrativa oral, Madruga desvinculava o legado do saber dos antepassados em prol do saber tecnicista, burguês, numa atitude completamente incoerente com o que virá a desejar para Breta: que ela resgatasse a narrativa de Xan, que levasse à Galícia, de volta, as lendas, que recuperasse a época dos deuses e dos mitos.

As conseqüências do desencantamento imposto pelo pai foram selvagemente sentidas por Miguel. Ele fora arrancado subitamente da inocência infantil e jogado prematuramente num mundo adulto para o qual não estava suficientemente amadurecido.

A narrativa de Breta toma o mundo como referência, mas nela encontramos muito mais que a pura referencialidade. Encontramos a presença forte, decisiva e segura de sua personalidade.

Bento, ao contrário de Miguel, procura criar para si a imagem do pai. Desde pequeno, confiou nos valores que o poder econômico trazia. Antes de tornar-se um filho aceito por Madruga, por cujo afeto lutou, é apresentado pelo narrador-onisciente como um filho que se sentia “[...] preterido na casa e na escola. Sobretudo a partir do nascimento de Tobias.” (PIÑON, **RS**, p. 335). Bento admirava o pai. Às vezes desenvolvia a fantasia de ser um estudante pobre, devendo, portanto, conquistar a América. Como um Madruga

moderno, pugnando bravamente por uma realidade que o dotasse das regalias sonhadas." (PIÑON, **RS**, p. 340). Bento o comparava aos "mocinhos de cinema". Só eles possuíam uma energia como a de Madruga. No entanto,

> [...] ambicionava suceder a este homem. Para tanto, desejando-lhe inevitavelmente a morte. Mas só de pensar que podia transformar-se no assassino do pai, Bento tremeu. Temente de vir um dia a matá-lo só pela intensidade do olhar ou do desejo. Agitado, foi até o filtro, serviu-se de água. Esvaziou o copo de um só golpe. Novamente olhou o pai, fazendo contas. E pensou que unicamente Madruga ilustrava condignamente a sua história. Sem o pai, de nada lhe valeriam as vitórias no futuro. (PIÑON, **RS**, p. 341).

O advogado Tobias, caçula da família, é um idealista. Testemunha da história do Brasil, ele trabalha para defender as causas igualmente idealistas de jovens estudantes e lutadores contra o sistema administrativo da ditadura militar. A narração de fundo histórico-temporal pertence ao narrador-onisciente. Essa personagem, porém, relata os fatos ouvidos em seu escritório pelas mães desesperadas que procuravam ajuda para salvar seus filhos dos sofrimentos impostos pelos carrascos nas prisões.

Tobias, diferentemente de Bento, não se refletia no pai. Muito pelo contrário, fazia questão de vangloriar-se de pertencer à classe que Madruga mais desprezava: os vencidos. Esses relatos eram pacientemente ouvidos por Venâncio, seu padrinho de batismo. Cedendo-lhe Tobias para ser batizado, Madruga sente ter perdido o filho para o amigo, pois era o padrinho que sabia ouvi-lo e, além do mais, partilhava com ele o mesmo sonho: um Brasil mais justo para os brasileiros.

Os relatos de Tobias são aqueles da testemunha que vivencia conscientemente a história. O propósito dessa personagem não é apenas veicular uma informação, mas delatar fatos dos quais participa como testemunha e defensor:

> – As nossas franquias institucionais sempre representaram uma farsa, padrinho. Começando pelo aparato jurídico que é capenga, amolece diante dos regimes fortes. Por isso nos tornamos todos tiranos. Da estirpe de Getúlio, Médici e outros mais. Oferecemos café às visitas, que mal nos chegam na soleira da porta, com a chibata na mão. Não temos feito outra coisa que dilapidar um patrimônio que uns chamam de nação, outros de país, ou de pátria. O Brasil

> vem mentindo para si mesmo a cada hora. E não existe pior elite que a nossa. Ela condena os fracos e os miseráveis ao extermínio ou ao exílio. O exílio do silêncio e da não participação social. Da privação dos direitos humanos, disse a Venâncio, seu ouvinte diário. (PIÑON, **RS**, p.36).

O narrador-onisciente toma da palavra e reitera as palavras de Tobias:

> Sem coragem de pedir a Madruga novos recursos, Tobias socorria-se nos bancos. Desatento à facilidade com que lhe cediam novos créditos. [...] Perseguido sobretudo pelas descrições das cenas ocorridas nas masmorras revestidas de mofo, urina e sangue, e de que se aliviava ofertando dinheiro às mães que ainda lhe freqüentavam o escritório, a despeito do seu baixo rendimento profissional. (PIÑON, **RS**, p. 36-7).

Já o narrador-Madruga apresenta-o como um filho rebelde que não participava de seus anseios burgueses, iludindo-se “[...] de pertencer a uma classe capaz de decidir os destinos do Brasil.” (PIÑON, **RS**, p. 541).

Como todos os outros relatos, também os de Tobias trazem à tona o próprio momento do sucedimento dos fatos. Este é um exemplo bem vivaz do que se passava entre Tobias e seu pai:

> – Até parece que o dinheiro é o seu deus, pai. Sua juventude realçava-se ainda mais com o rosto recém-escanhoado.
>
> – É graças a este dinheiro que você come. E come muito bem por sinal. É este deus que ainda financia a sua vida inteira. E a vida de todos os seus comparsas. Porque vocês não passam de uns grã-finos querendo pôr ordem neste país, disse irritado, com um gesto querendo ficar sozinho. (PIÑON, **RS**, p. 541)

A narradora-Breta apresenta Tobias sempre como contrário aos pontos de vista de Madruga, o próprio jovem idealista, aliás, como a personagem Breta. Quando a república brasileira viu-se à beira do caos,[8] Madruga previu:

> – Logo teremos uma ditadura. Seja de esquerda ou de direita. Pode-se ver pelo cheiro. É o cheiro de sempre, não mudou, disse Madruga.
>
> Tobias opunha-se à visão do pai. O processo em curso pretendia tão somente a independência do país e o desmantelamento do modelo social autoritário, que tendia a reproduzir-se ilimitadamente. (PIÑON, **RS**, p. 123).

---

[8] Referimo-nos à época em que o Brasil passava por uma transição de governos e que teve seu ápice com a instalação da ditadura militar em 1964.

Quanto à primeira filha, Esperança, a autora a mostra como uma mulher-guerreira, figura já apresentada ao leitor em outras obras como Caetana, no romance **A doce canção de Caetana** e Scherezade, em **Vozes do deserto**.

Na ótica da personagem-Madruga, Esperança foi uma filha que lhe dera apenas desgostos e que só trouxera desonras para a família. Apesar de lhe ter dado uma oportunidade de mostrar-se capaz como negociadora, o pai não teve a humildade de reconhecer-lhe o valor. Esperança era mulher. Era o que bastava para que ele não a apoiasse e lhe tivesse amputado todas as chances de que se realizasse como ser humano. Ela, a filha mais velha, representou o fruto de uma geração em que a mulher ansiava por liberdade e emancipação, tendo tido que lutar contra toda a sociedade para fazer valer os seus direitos como ser humano. Desde criança "[...] compreendeu o caráter histórico de haver nascido mulher e, ainda por cima, naquela família". Diante das desavenças, mal cumprimentava o pai. "A atitude de Esperança fez ver a Madruga o desamparo da filha diante dos filhos homens. Percebeu que também ele a condenara ao marasmo doméstico só por haver nascido mulher." (PIÑON, **RS**, p. 211).

Na tese defendida em 2001: **A república dos sonhos, de Nélida Piñon: a trajetória da emancipação feminina**, Lúcia Osana Zolin constata que:

> [...] não se pode abstrair, desta galeria de personagens, uma única imagem que possa resumir um possível modo de a escritora conceber a mulher. Ao contrário, o que se vislumbra, ao final desta sondagem, é a coexistência de vários perfis femininos, cada um com características próprias. (p. 243).

Antônia, a quarta filha do casal, era o oposto de Esperança. A Antônia do retrato transformou-se numa mulher totalmente inserida na filosofia mercantilista, para quem só os bens materiais são valorados condignamente. Inserida na sociedade de uma família quatrocentona por parte do marido, ela sentia-se na obrigação de arrancar do pai os bens que a colocassem à altura de Luís Filho:

> Antônia amanheceu na casa do pai. Bento a ofendera gravemente, não poupando um só membro da sua família. Madruga devia pôr um fim ao arbítrio do irmão.
> – Caso contrário, pai, teremos uma batalha na hora do inventário.
> Madruga reagia à idéia da família repartida, atomizada, a se negar cumprimentos nas calçadas e nos salões. Todos mortos entre si. Ou trocando cutiladas no escuro. (PIÑON, **RS**, p. 202).

A filosofia de vida escolhida por Madruga determinava até o limite do livre-arbítrio pessoal, o caminho que tocava a cada um seguir. O caminho de Eulália ao lado do marido foi grandemente determinado pelo modo de ser de Madruga. Por isso, viver ao lado daquele homem significava um perene ato de doação e, assim, "Eulália cedia ao marido discretas porções de si mesma, [...]" (PIÑON, **RS**, p.7), as quais ele aceitava comodamente como se lhe fossem devidas para o repasto diário. Essa primeira apresentação de Eulália ao leitor pelo narrador-onisciente mostra, desde o início do romance, muitas de suas características pessoais: Eulália religiosa, Eulália tímida, Eulália discreta. Repartia-se, dando-se quase que por inteiro à família. Esse primeiro ato antropofágico é um ato singelo de comunhão familiar que Eulália continuará a fazer pela vida afora.

A idéia do corpo repartido é explorada no romance como um ato que servirá tanto para mostrar o prazer daquele que se alimenta quanto a dor daquele que cede seu corpo para alimentar o outro. No texto, poderíamos apontar inúmeros exemplos de imagens que envolvem manifestações antropofágicas. Limitamo-nos a recordar duas falas em pé de página, uma de Madruga e outra de Breta, respectivamente, uma vez que esse tema não coincide com o propósito central desta tese.[9]

Era Eulália quem conservara unida a família. Apesar de todos os conflitos e embates entre seus membros. Madruga, vestido de negro, antes mesmo que Eulália estivesse morta, reconhece: "[...] nossos laços começavam a se afrouxar com a próxima

---

[9] "Até os netos já lhe bicavam o corpo com inúteis cobranças." (PIÑON, **RS**, p. 466). "Contrária a mim, que aceitava afetos fraudulentos, carinhos displicentes, permuta de amabilidades com inimigos, atos enfim que extraíam pedaços vivos do meu coração." (PIÑON, **RS**, p. 128)

partida de Eulália. Era ela quem nos cosera uns aos outros com linha resistente e ardilosa." (PIÑON, **RS**, p. 519).

Resolvida a morrer, Eulália arruma-se para esperar a morte:

> Nesta manhã de fevereiro, Eulália escolheu no armário um vestido novo, de feitio discreto. [...]
>
> O banho foi regrado. [...]
>
> Ao fixar-se ao espelho, de cujo reflexo em geral Eulália furtava-se, ocorreu-lhe pensar ser aquele um objeto implacável. Devolvia-lhe naquele instante o rosto de uma velha. Alguém estranho para ela mesma. Com certeza este seu rosto muito viajara, e nem sempre ela o seguiu.
>
> Odete insistiu com a esponja empoada. Eulália aceitou os retoques, e que lhe acentuasse a face com ligeiro carmim. (PIÑON, **RS**, p. 12).

A filha de Dom Miguel fora criada com regalias de nobreza. Não fora educada para uma vida comum. E até naquele dia em que intuía sua próxima morte, "Eulália pleiteava uma despedida que equivalesse à cerimônia do chá, ao cair da tarde, que sempre lhe veio de bandeja, a vida fumegante." (PIÑON, **RS**, p. 13).

A relação entre pai e filha é apresentada pelo narrador-onisciente como aquela que se estabelece entre mestre e discípulo. Em casa, com o pai, ela aprendera a prezar as palavras. Tal era o valor que Dom Miguel conferia àqueles que se dedicavam a cultuar as palavras que ele se julgava indigno de pleitear qualquer título que fosse ligado à arte da linguagem, não obstante fosse reconhecido por todos como detentor das memórias do passado da Galícia: "– Cuidado, Eulália, desconfie das palavras. Elas tanto afirmam quanto desdizem. E isto por conta da nossa vaidade. Queremos à força ser poetas, quando de fato somos capengas, mortais e arrogantes" (PIÑON, **RS**, p.14). Esse conselho tornou-a uma pessoa tímida e pouco comunicativa, pois a lição maior de seu mestre foi mostrar-lhe a incompletude da palavra, quando o que ela mais desejava era encontrar a plenitude. Devotou-se, então, a Deus:

> Por força desta lição inquietante, Eulália desistiu de associar o intangível, da órbita de Deus, com o que se deixava entrever, de domínio humano. A seu juízo, havia que ir diretamente a Deus. Refutando de entremeio o coice da violência, cuja prática constante provava a falência do verbo. (PIÑON, **RS**, p. 14).

“Refutar o coice da violência”. A realidade era, para Eulália, feita dessa violência. Assim, o pai, e mais tarde, o marido, percebendo sua fragilidade, habituaram-se a poupá-la de tudo o que poderia impressioná-la desagradavelmente. Mas a consciência desse fato não a incomodava. “Até porque [pensava ela] certos excessos teriam ferido a face de Deus.” (PIÑON, **RS**, p. 14).

Essa excessiva carga espiritual torna a esposa inalcançável a Madruga. O narrador-onisciente o mostra sabedor dessa limitação: “À vista do rosto iluminado de Eulália, cujas irradiações pareciam beneficiá-la por dentro, Madruga deu-se conta de que jamais freqüentara o fundo do quintal daquele coração.” (PIÑON, **RS**, p. 10). Seu distanciamento do mundo chegara ao ponto que havia considerado a hipótese de não vir a casar-se, mas “[...] nunca confessou ao marido que havia sonhado com a vida monacal [...]”, pois sabia que sua reação teria sido a de sempre: chamar a igreja de “mercantilista e autoritária”. (PIÑON, **RS**, p. 101).

Eulália era alcançável a Madruga apenas no que tangia ao seu relacionamento de casados. Só por esse caminho Madruga chegava a se aproximar da mulher. Para ele, todos os fenômenos animais eram naturais. Podemos perceber esse recorte que Madruga faz do mundo tanto no seu modo de perceber os fenômenos quanto no modo de expressá-los, uma vez que usa um vocabulário impróprio para os seres humanos:

> Certa vez, na rua, à lembrança dos seios de Eulália, decidi almoçar em casa. Queria surpreendê-la no instante em que desabotoasse a blusa e puxasse com pudor o seio para fora, branco e tangível. Deslizei pela escada sem fazer ruídos. Para Eulália não adivinhar a minha chegada.
>
> Da porta, entreaberta, apreciei a mulher com a criança no colo. Sem se mover, a fim de poupar o filho, que lhe sugava a teta, de alguma inquietação. Reproduzindo-se em Eulália o mesmo ato animal de alimentar a cria. (PIÑON, **RS**, p. 315).

Odete é essa mulher às avessas. Sem família, só a intuída origem nobre era o ponto que as tangenciava. As duas são como imagens deformadas por espelhos infiéis. “Odete circulava pela casa com gestos roubados de Eulália. Dando-se nela um mimetismo

de que se orgulhava.” (PIÑON, **RS**, p. 121). Na sua ânsia de imitar a patroa, Odete chega a imaginar e fantasiar uma família, para que tivesse um motivo de se orgulhar, como Eulália se orgulhava com a posição de mãe de família. Também Odete possuía mãe, tia e a sobrinha, que lhe dava só desgostos. Segundo Zolin (2001, p. 240),

> Odete representa o negro humilhado pela servidão ou pelos ecos dela. E é a ausência de referenciais, advinda dessa sua condição, que faz com que ela se espelhe em Eulália, copiando-lhe o modo de ser, numa busca desesperada de existir como pessoa, indivíduo, ainda que seja através de outrem.

Um outro duplo aparece nas figuras de Venâncio e Madruga. Não são poucas as vezes em que o narrador-onisciente e a narradora-Breta colocam-nas em confronto. O narrador-onisciente mostra-os lado a lado e diz:

> Os dois homens, com os anos, tornaram-se parecidos. Por isso, à mesa, mal se olhavam, para não se verem refletidos um no outro. Tudo em Venâncio denunciava-lhe a situação modesta, em flagrante contraste com os adornos que cercavam Madruga. De temperamento inquieto, Madruga movia-se pela casa. Até arrastar Venâncio para a varanda. De onde lhe indicou o mar com o dedo. [...] Venâncio não reagiu. Preferiu dar-lhe as costas de volta ao assento. Obrigava Madruga a segui-lo. (PIÑON, **RS**, p. 10-1).

No fim da vida, passaram a ocupar lugares próximos: viviam na mesma casa, um, seguindo o outro continuamente. De heterogêneos que eram, em suas respectivas visões de mundo, foram se tornando, cada vez mais, a sombra um do outro. Freud dá uma explicação muito clara do tema do duplo, citando o estudo de Otto Rank (1914) que justifica a criação do duplo pelo desejo de imortalidade do homem: “Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do homem.” (p. 293).

Venâncio, a princípio, esconde sua identidade; ele pertence a uma família de ciganos, grupo minoritário, cuja etnia não era aceita junto ao poder dominante. Venâncio sabe que os que ocupam o lugar de vencedores na sociedade rejeitam aqueles que não comungam suas idéias e ações, e ele não quer fazer parte desse grupo. O narrador-onisciente recorda ao leitor a razão pela qual, segundo Venâncio, Madruga havia

abandonado os sonhos: “[...] para Venâncio havia que renunciar à realidade comezinha, medíocre, mesquinha, caso se quisesse conquistar a fórmula que propiciasse o sonho.” (PIÑON, **RS**, p. 241).

No enredo d’**A república dos sonhos**, questões ligadas à origem de Venâncio vieram aflorando desde o seu aparecimento no navio. Porém, o narrador-onisciente deixa para o final do romance o esclarecimento definitivo dessa origem.

Desde o primeiro contato no navio, Madruga quis saber a procedência do franzino e miúdo companheiro que chorava por deixar Vigo. E, nesse momento mesmo, as marcas de sua origem lhe brotaram dos olhos em forma de lágrimas provindas da emoção: “– Por que não chora também? disse o menino.” (PIÑON, **RS**, p. 84). Mas Madruga não fora educado para chorar, e, nesse instante, intuiu a origem do novo amigo: “Não era positivamente um galego. Parecia um cigano, pertencente ao bando que às vezes atuava em Sobreira, como aves de rapina.” (PIÑON, **RS**, p. 84). A comunhão entre esses seres que aparentemente prometiam ser tão diferentes um do outro, porém, fez-se através da água, solvente universal:

> Venâncio acercou-se de Madruga. Ambos pareciam de uma família unida mediante fortes sentimentos. Madruga aprovou o corpo de Venâncio apoiado em seu braço. E, a partir deste gesto, desistiram de falar. Tampouco se olharam, haviam decorado os respectivos rostos. Quando então Madruga começou a chorar discretamente, enquanto perdia Vigo de vista. Indiferente à presença de Venâncio, limpou as lágrimas com a manga do casaco. (PIÑON, **RS**, p. 85).

Venâncio freqüentava a casa de Madruga aos domingos para almoçar e foi durante um desses almoços que Eulália levantara uma questão lingüística a que Venâncio não rejeitara responder com sincero e inusitado desabafo:

> – Ninguém consegue afirmar em que região espanhola Venâncio nasceu. Não será ele por isso o único espanhol que se livrou da tirania de tantas línguas diversificadas? ponderou Eulália, balançando a cabeça. [...]
>
> – E o que se poderia esperar de um povo que foi duramente sacrificado ao longo da sua história? E que trouxe sempre na testa o estigma da perseguição e da derrota. Um povo que sofreu mais que os próprios judeus. Pois nem ao menos mereceram a admiração da humanidade. Diga-me lá, Madruga, em que

> outro povo se aplicou a Pragmática, promulgada pelo rei Carlos III? Um decreto tão cruel e impiedoso, que visou especialmente a cancelar a existência legal dos ciganos na Espanha. (PIÑON, **RS**, p. 450).

Mais tarde, no escritório, Breta narra a Madruga o teor da Pragmática a que se referira Venâncio durante o almoço. Assinada “[...] com bico de pena de avestruz, com cabo de porcelana fina, provavelmente de Sèvres, [...]” (PIÑON, **RS**, p. 459), exatamente no dia 19 de setembro de 1783, a Pragmática visava eliminar a raça cigana pelos séculos que se seguissem.

Impedidos de mostrar a identidade, os ciganos apoderavam-se de sobrenomes respeitados da época para eximir-se do extermínio imediato. Mas, longe dos reis, “[...] uma vez encerrados em suas tendas, a que não tinha o rei acesso, seus festins terminavam em reluzentes bacanais.” (PIÑON, **RS**, p. 460).

Carlos III não teve problemas de consciência, nem quando assinou o decreto. Afinal, havia presenteado uma raça inteira com a nobreza da língua castelhana e com a verdade da fé cristã.

A partir desse fato histórico, a narradora-Breta não pôde eximir-se de conectar o fato ocorrido com os ciganos na Espanha aos atos semelhantes praticados por Hitler contra os judeus na Alemanha, assim como aos fatos vividos por ela própria depois da promulgação do AI-5, no Brasil, durante os anos da ditadura militar. Avô e neta recordavam-se de como Breta-personagem, adolescente ainda, havia tentado ajudar seu país, engajando-se em movimentos estudantis. Não obstante a aversão da jovem Breta pelo poder instituído, somente o poder da burguesia – o dinheiro e o prestígio do avô e do tio Miguel – pôde livrá-la rapidamente dos algozes políticos.

A partir dos dados que ficaram na história, Madruga e Breta preenchiam os vazios desconhecidos com a imaginação. Teria Costa e Silva tido “[...] algum transtorno em sua consciência, que lhe impedisse o sono [...]” ou “[...] quem sabe, ao despertar da

madrugada, teve ele consciência, entre certo tédio e orgulho, de que por meio daquele ato justamente ingressava na História, ainda que pela porta da dor e do opróbrio?” (PIÑON, **RS**, p. 457). O exílio de Breta não havia sido dos piores. E ela tem consciência disso. A sua leitura do episódio que sofrera é de um ácido escárnio às medidas que a levaram para fora do país:

> Miguel e o avô alentavam-me argumentando que não chegara felizmente a provar o gosto amargo do banimento, como tantos outros. Não me haviam, por exemplo, extraído a nacionalidade. Ou mesmo cancelado a existência legal, como os ciganos. Afinal, tudo me fora poupado? De que sofri, pois? Acaso estava em débito com a ditadura brasileira, que me supriu com uma aprazível temporada parisiense? (PIÑON, **RS**, p. 463-4)

1.4. OS NARRADORES

> “[...] o mito, em seu incessante movimento de sempre propor enigmas, é instância a que retorna o sujeito angustiado, na busca de conhecer(-se).”
>
> (MORAIS, 2001, p. 10)

O romance possui trinta e sete capítulos (ou partes)[10] em que, conforme dissemos acima, três narradores principais vão alternando suas vozes na narrativa. O primeiro, por ordem de aparecimento no texto, é o narrador-onisciente, cuja voz aparece em vinte capítulos; o narrador-Madruga aparece em seguida, tocando-lhe oito capítulos; e a narradora-Breta, a quem tocam nove capítulos, por ordem cronológica, a mais jovem, é a última a narrar. Às palavras finais de Breta-personagem-narradora são prometidas as palavras de Breta-escritora, entidade que caberá ao leitor imaginar.

---

[10] Essa divisão por capítulos ou partes não é exatamente clara no livro. Serve apenas como guia, norteando o leitor. Para simplificar, chamarei a cada uma dessas partes capítulos, nomenclatura usual para a estruturação de romances.

Os capítulos não são tecidos de maneira linear por nenhum dos narradores, apesar de apresentarem uma coesão interna que permite ao leitor localizar o fio condutor que sustenta a trama do texto.

Há intercalação dos três narradores, reconhecidos por meio das inferências que o leitor faz, a partir das pistas que a autora vai deixando ao longo do texto. Estrutura como essa é fruto da visão e da adoção de uma postura literária criativa, condizente com as marcas da literatura contemporânea.

Para o estudo do resgate da identidade do narrador nesse romance, procuramos dialogar com Walter Benjamin, Theodor Adorno, Mikhail Bakhtin e Marthe Robert.

Na tese sobre o narrador na obra de Leskov (BENJAMIN, 1996, p. 197-9), a proposta benjaminiana para a compreensão da figura do narrador, em todo o seu alcance histórico, deve levar-se em conta a interpenetração de dois tipos arcaicos: a do camponês sedentário, que guarda a memória cultural do povo, e a do marinheiro comerciante, que traz para casa o saber das terras distantes.

Compreendemos que Benjamin, ao desejar a combinação dos dois tipos extremos de narrador, tenha intuído o enlace do passado com o futuro para compor o presente. No narrador radicado em seu país, está a palavra do passado. Do migrante, vem a palavra de um outro espaço, expressão de um saber distante. Ao narrador ideal caberia a tarefa de construir uma expressão nova no presente, unindo os conhecimentos recebidos do passado aos saberes das outras terras.

Na intuição benjaminiana, verificamos a conjunção possível: tradição e novidade para a criação de uma expressão jamais verificada.

Em Breta – ou na instância que ela representa – conjugam-se os dois tipos extremos de narrador isolados por Benjamin. Nela está o narrador sedentário que nunca saiu de seu país, uma vez que ela possui sensibilidade para dar ouvidos às vozes de seus

ancestrais. Nela encontra-se, também, o narrador de um país dos trópicos. Ela simboliza a mistura possível, a solução provável para a palavra reterritorializada, a palavra que deve ser a expressão de uma nova "imago".[11]

A figura do narrador é preocupação de vários textos de Benjamin. Em "A crise do romance", volume I das **Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política** (1996), observa-se que o autor associa essa entidade àquela de quem fala de modo a servir de exemplo a quem ouve. Segundo o autor, seria esse um dos motivos que fariam do romance um gênero que não daria margem, nem à transmissão do saber popular nem à manifestação do novo, pois a "[...] matriz do romance é o homem em sua solidão." O romancista não sabe dar um conselho a ninguém, pois ele "[...] se separou do povo e do que ele faz." (p. 54). Nesse estudo, o autor compara a epopéia a um mar. Por sua extensão, por sua importância na história do homem, por sua salinidade, propriedade que dá durabilidade às coisas às quais se mescla. (p. 59). No estudo sobre "O narrador", Benjamin afirma que o narrador é um ser comunicante que interage com seus ouvintes. O autor refere-se à memória como a mais épica de todas as faculdades, e, ainda que o romance tenha surgido da epopéia, ele difere dela ao distanciar-se da reminiscência, pois é ela quem

> [...] funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um vive uma Scherezade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. (p. 211).

Wander Miranda, n'"A poesia do reesvaziado" (1995) interpreta o conselho benjaminiano do narrador como "[...] a sobrevivência do narrador como instância de interação entre diferentes gerações" (p. 111) e Georg Otte, na tese **Linha, choque e mônada. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin** (1994), diz que "a

---

[11] Tomamos a palavra "imago" na acepção 2 de HOUAISS: *imago*. (PSIC.) representação de uma pessoa (geralmente o pai, a mãe, ou alguém querido) formada no inconsciente durante a infância e conservada de forma idealizada na idade adulta, seguindo as teorias de C. G. Jung.

'sabedoria', que está na base deste conselho [benjaminiano], não é o dom individual de algum narrador, mas é um bem comum do qual todo mundo participa".[12] Parece-nos que ambas as interpretações sejam a expressão do que Nélida alça em seu trabalho: a conjunção do saber do passado e a sugestão apropriada ao momento futuro.

N'**A república dos sonhos**, as personagens Xan e Dom Miguel, entre outros, adotarão uma dessas posturas apresentadas por Benjamin. Eles são os guardiões das histórias da cidade, e sua importância será cultuada pelo narrador-Madruga, cujo substrato cultural passará a fazer parte da formação da futura escritora Breta.

O ancião benjaminiano, o contador e detentor das lendas do lugar, ou a venerável entidade narradora d'**A república dos sonhos**, é Xan, o transmissor das lendas orais do povo galego, que acreditava no poder da palavra como legado cultural. Por isso depositava sua esperança em Madruga: que ele não deixasse morrer as lendas galegas, que as trouxesse de volta para a Galícia, pois, dizia ele, haviam sido roubadas pelos espanhóis. A idéia de Benjamin de que a narrativa, alimentada pela oralidade, representa o espírito épico em toda a sua pureza, presentifica-se n'**A república dos sonhos** como idéia e como práxis. Conforme expõe o autor, nada contribuiu mais para que o homem emudecesse interiormente e matasse o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior que a leitura dos romances ocupava na existência das pessoas. Essa consideração do autor refere-se, acreditamos, à avalanche de romances que teve lugar no século XIX. É importante salientar a palavra *leitura* utilizada por Benjamin, que, por si só, implica, também, a solidão do leitor com o romancista. Livro e leitor criam um ambiente despovoado de interação com os outros ouvintes, oposto ao ambiente típico do contador de histórias, não havendo resgate, portanto, da memória cultural popular, como sucede ao ambiente na

---

[12] Georg Otte, em sua tese de doutorado sobre a obra de Benjamin, interpreta o conceito que o autor faz do narrador como detentor de uma sabedoria que, além de ser aquela ouvida em casa, é, também, recolhida de sua vida pessoal, na convivência que a sociedade lhe proporciona (OTTE, 1994, p. 194).

contação de histórias, onde há interação e intercâmbio de experiências. Assim entendido, o romance não provém da tradição oral e não a alimenta.

Além das considerações feitas sobre o narrador e o romancista, Benjamin coloca em pauta, também, a discussão sobre narrativa e romance. A distinção feita por Benjamin encontrou eco contemporaneamente em Maurice Blanchot, cujas reflexões tomaremos nos próximos capítulos. O fato de o romance ser fruto da solidão do escritor consigo mesmo leva o filósofo alemão a distingui-lo da narrativa. Segundo Benjamin, a narrativa representa, na prosa, o espírito épico em toda a sua pureza. Acreditamos que aqui haja um ponto de encontro entre a concepção benjaminiana e a proposta piñoniana: o resgate da identidade do narrador pela memória cultural inscrita na oralidade. O verdadeiro narrador deve participar da rotina da existência, assimilar os substratos da cultura para que sua narrativa seja profícua. E a isso tudo Benjamin chamará “experiência”. Experiência que passa de pessoa a pessoa e que constitui a fonte a que sempre recorreram todos os narradores. Consoante com Miranda e Otte, entendemos que ela designe o substrato cultural que faz a riqueza da humanidade.

N’**A república dos sonhos**, além de Xan, contamos com a personagem Dom Miguel, antigo habitante de Sobreira, cuja família detinha títulos de nobreza, e que também era respeitado pela memória que possuía dos antecedentes da cidade, de sua história, de seu povo, de suas lendas. Homem de caráter soberbo, seu saber será preservado por um tímido e frágil ramo: sua filha Eulália. De personalidade introvertida, ela não hesitou em seguir os conselhos do pai quanto à confiabilidade total nas palavras, fazia-se necessário desconfiar delas, porque elas tanto afirmam quanto desdizem. E Eulália lidava com tanta delicadeza ao transmitir as histórias do pai que os filhos e netos, ouvindo-a com pouco interesse, seriam incapazes de dar continuidade às histórias dos ancestrais. Sua lição mais profícua foi aprendida por Breta: as palavras não serão jamais plenas de sentido, pois a elas não é

dado dizer tudo. Eulália lega a Breta a consciência do limite da palavra, ensinando-lhe, diante da imensidão do universo vermelho, no poente, visto da varanda na mansão do Leblon, que só Deus é capaz de narrar com perfeição. Breta compreendeu a lição de que a história do homem é uma invenção dele mesmo, por meio de "[...] uma consciência de que fazia uso por empréstimo de Deus" e que "[...] nós mesmos só existíamos mediante uma dolorosa acomodação a um palco onde fôramos, desde o início, engendrados." (PIÑON, **RS**, p. 663-4).

Theodor Adorno escreveu alguns ensaios com a finalidade de dialogar com os textos de Benjamin. "A posição do narrador no romance contemporâneo" (ADORNO, 2003), como sabemos, foi escrito como uma réplica a "O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov" (BENJAMIN, 1996). Nesse ensaio, Adorno tece considerações sobre o romance como um veículo para o homem contemporâneo exprimir a impossibilidade da apreensão e fidelidade ao narrar o real. Desde a descoberta do Ego por Freud, do estudo das classes sociais por Marx e das reflexões de Nietzsche sobre o poder, ou seja, desde a descoberta da subjetividade, conscientizamo-nos de que, ao tentar compreender o mundo, fazemo-lo da maneira como está ao nosso alcance. Assim, ao nos expressarmos, colocamos na nossa linguagem um pouco de nós mesmos, pois o objeto que produzimos nada mais é que a tentativa de explicar a nossa apreensão do real. Adorno afirma que "[...] os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas." (ADORNO, 2003, p. 62). O romance tenta decifrar o enigma da vida, mas, consciente dos limites da linguagem, faz, dessa, seu próprio objeto. Diante de todas essas considerações, diante da forma esfacelada que o romance vem adquirindo na contemporaneidade, acreditamos na postura piñoniana no que diz respeito ao resgate da figura do narrador.

Os textos de Adorno que consultamos ajudaram-nos não só a compreender a situação do romance, como também a entender melhor as crises por que passou a humanidade na primeira metade do século XX. Na personagem-Madruga, fruto autêntico das idéias do capitalismo, vemos prefigurado o protótipo do homem que se deixou levar pelas promessas do bem-estar conclamado pelo chamado progresso, bem como pelos resultados do tecnicismo inserido na sociedade. A concepção que Adorno apresenta a respeito do narrador como a de um homem atordoado pelo progresso, que faz perguntas a si mesmo sobre a validade de sua existência e sobre o significado de suas conquistas, aparece num crescendo no desenho dessa personagem. Madruga jamais mostrou ser um narrador da cepa do narrador benjaminiano porque as histórias que narrava eram as mesmas de Xan. Ele não transmitia a Breta as histórias de sua vida, portanto elas não eram frutos de sua experiência pessoal. O conselho benjaminiano, porém, foi transmitido, pois Madruga, ao contar as histórias a Breta, transmitia-lhe, também, o legado cultural dos ancestrais através do imaginário presente nas histórias, e a experiência de sua própria vida foi transmitida a Breta pelo exemplo.

O desejo de Xan era que se desse continuidade à narrativa oral, narrativa carregada de história e de memória. É interessante notar o otimismo da autora: "A narrativa não morrerá jamais. Onde houver pessoas e suas vidas haverá narrativas"[13] em comparação com o pessimismo de Benjamin ao acreditar que a arte de narrar estava em vias de extinção. O que observamos hoje é que as pessoas narram, não mais para ensinar, como nos tempos do poema épico, em que o povo, após o dia de trabalho, repousava e ouvia as histórias para sonhar e meditar, mas para falar de suas vidas, de experiências comuns que fazem parte do seu cotidiano.

---

[13] Essas também são palavras de Nélida Piñon durante a sua palestra em Belo Horizonte. Nelas podemos perceber pelo menos um ponto de contato com a afirmativa benjaminiana: experiência como elemento de composição da narrativa.

O narrador, como o concebeu Benjamin, é aquele que narra para que o Outro possa retirar um proveito para sua própria vida. Hoje, porém, ninguém mais se arroga tal autoridade. Descentralizadas, as pessoas não contam somente suas experiências, mas suas dúvidas, inseguranças e perplexidades diante de uma vida que, quanto mais esmiuçada se apresenta pelos meios eletrônicos, mais distante fica de ser compreendida e explicada.[14]

1.4.1. A voz de Madruga

> "Quanto mais nossas casas são iluminadas e prósperas, tanto mais suas paredes ressudam de fantasmas; os sonhos do progresso e da racionalidade estão repletos de pesadelos."
> (CALVINO, 1977, p. 77)

> "Exclusivamente sobre isso recai a possibilidade de progresso, a possibilidade de afastar a catástrofe extrema, total. (...): tendo-se em conta o nível alcançado pelas forças produtivas técnicas, ninguém mais deveria padecer fome sobre a face da terra."
> (ADORNO, 1995, p. 38)

Madruga nasceu em Sobreira em 1900. Sua voz, como narrador, ocupa oito dos trinta e sete capítulos do romance. Sua atitude narrativa é aquela de expor suas próprias experiências como protagonista. Daí o leitor ter a oportunidade de conhecer o desenvolvimento da personagem em seu próprio devir: um sujeito nascido na Europa antes de todas as transformações pelas quais ela passou no decorrer do século XX, sua vinda à América aos 13 anos e a trajetória de sua vida como herói romanesco.

O registro da história em primeira pessoa traz, como conseqüência, a coincidência narrador-personagem, proporcionando-lhe a livre escolha de organização do tempo narrativo.

---

[14] A propósito desse exagerado esmiuçamento do objeto e seu conseqüente adentramento, remetemos o leitor à obra de Italo Calvino, **Palomar**, cujo tema é este: a proximidade exagerada do sujeito para com o objeto faz com que o sujeito nele se perca.

A história do Brasil nos anos da ditadura militar é narrada por Madruga que testemunha a situação do país de então. Mas o seu ponto de vista é, nessa etapa do enredo, o de uma pessoa de 60 anos, que confunde progresso com riqueza.

A opinião desse narrador faz-nos lembrar da critica adorniana ao progresso: “São tempos cruéis, Tobias, em compensação, observe a prosperidade. Nunca se compraram tantos aparelhos domésticos, roupas e adornos, quinquilharias. Até parecem índios. E é isto que faz a classe média não acreditar nas torturas e nas prisões.” (PIÑON, **RS**, p. 38). Por essas palavras, compreendemos o objetivo dessa personagem que encarna o homem que não se preocupa com o conhecimento para melhorar o padrão de vida dos outros homens, mas para melhor saber dominá-los e retirar proveito para si mesmo.

Na **Dialética do esclarecimento**, Adorno se mostra de acordo com o princípio de que o progresso não é linear e os avanços científicos alcançados pelo homem não o livraram da barbárie:

> O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado em face dos poderes econômicos. Ao mesmo tempo, estes elevam o poder da sociedade sobre a natureza a um nível jamais imaginado. Desaparecendo diante do aparelho a que serve, o indivíduo se vê, ao mesmo tempo, melhor do que nunca provido por ele. Numa situação injusta, a impotência e a dirigibilidade da massa aumentam a quantidade de bens a ela destinados. A elevação do padrão de vida das classes inferiores, materialmente considerável e socialmente lastimável, reflete-se na difusão hipócrita do espírito. Sua verdadeira aspiração é a negação da reificação. Mas ele necessariamente se esvai quando se vê concretizado em um bem cultural e distribuído para fins de consumo. (HORKHEIMER e ADORNO, 1985, p. 14).

O tino empreendedor de Madruga proporcionou-lhe a oportunidade de tirar, para si, o máximo proveito da coerção que a indústria e o crescente comércio de bens inúteis promoviam sobre a população.

Sua mente, porém, ia e vinha no tempo. Trabalhava, por um lado, na avidez do dia-a-dia do comerciante, mas não deixava de visitar o passado e colher as lições que nele aprendera.

Ao lado de rememorações passadas na infância, “Às vezes, eu fincava a vara com o anzol à beira da margem, justo na curva do rio, certo de fincar algumas trutas.” (PIÑON, **RS**, p. 22), Madruga contrapõe o que, após conscientizar-se da armadilha da riqueza, tornou-se o motivo principal de sua vida: a imortalização de sua memória pela narrativa: “A morte vinha sorrateira e Breta precisava ser a minha memória.” (PIÑON, **RS**, p. 327).

A compreensão do valor das palavras passa a ser a tônica de todo o enredo, quando a preocupação dessa personagem-eixo volta-se para algo capaz de atravessar o tempo, e as lições do avô a Breta têm essa única finalidade: “– Tem gente que não se importa e passa a vida sem dizer uma só frase importante. Este mal, porém, não vai atingi-la. Lembre-se sempre do meu avô Xan.” (PIÑON, **RS**, p. 22).

Esse narrador-protagonista divide o tempo de sua narração entre sua vida em Sobreira e no Brasil, no intuito de ir buscar o nódulo da semente da palavra e plantá-la numa terra destinada a promover a germinação.

Por isso, quando rememora os fatos passados em Sobreira, não deixa passar ocasião de fazer ecoar, de maneira sedutora, a voz dos antecessores:

> – Esta graça que temos de narrar se deve ao fato de sermos celtas, Breta. É a nossa maior herança. Mas, também, o que sobra de um povo sem o seu imaginário? Deve ser por isso que o primeiro ato das ditaduras é proibir a imaginação. Nada asfixia mais que nos vermos privados de inventar. (PIÑON, **RS**, p. 81).

O imaginário do povo será tema dos mais caros à autora, pois é recorrente tanto em suas obras ficcionais, quanto em suas obras não-ficcionais e em suas manifestações orais.

Nos contos e romances de Nélida Piñon, encontramos reflexões acerca da palavra, da narrativa, e, principalmente, do poder da imaginação como forma de liberdade do ser humano. A imaginação se manifesta de forma inusitada na trajetória da vida das personagens piñonianas, mas desempenha sempre o papel de preenchimento, como se fosse um elo reencontrado, pois é por meio dela que as personagens piñonianas tentam burlar o destino, criando suas próprias estradas.

Madruga corporifica um ser de transição de uma época que traz as conseqüências da industrialização e do advento do capitalismo. Ele vive a euforia que a promessa de riqueza oferece, e, desde menino, é incapaz de entender a atitude do avô Xan em querer mantê-lo perto de si para suavizar a hora de sua morte:

> – Como conheceu Salvador, avô? Chegou ele à Galícia a pé? Ou veio no lombo de um burro? Ou preferiu o trem, a carroça?
>
> Xan sorria. A curiosidade de Madruga garantia-lhe que o neto haveria de se fazer presente na hora de sua morte. Ainda que fosse só por conta de suas intermináveis histórias, cujo desfecho Xan alterava ao pressentir Madruga prestes a adivinhar-lhe o fim (PIÑON, **RS**, p. 365).

Quanto à mãe, o menino não compreende nem aceita sua atitude. Urcesina é uma espécie de matriarca, e Madruga não hesita em rebelar-se contra ela, mas rebela-se também contra o pai e contra o avô, que queriam impedir que ele concretizasse seu sonho em nome de desejos egoístas: “Desci a montanha com os animais. Quase perto de casa, senti haver matado Ceferino, Urcesina e Xan, cujos corações pretendiam contrariar o meu destino.” (PIÑON, **RS**, p. 27).

Como ser de transição, ele não comunga os valores de seus pais ou de seu avô, mas não pertence tampouco à geração do tecnicismo que seus filhos alcançaram. A personagem Madruga simboliza a centralidade do sujeito das sociedades caducas, figura inaceitável desde que as descobertas de Freud, Marx e Nietzsche trouxeram ao homem a consciência de sua condição.

Madruga é rejeitado como modelo no plano do resgate do narrador por tratar-se de um sujeito alienado de uma sociedade reificada. Ele corporifica aquelas ações que representam valores que a autora não cultiva para a tessitura de uma narrativa. São valores que a personagem condensa, tais como a autoridade, a centralidade, o desejo de unicidade na voz, o machismo, o desrespeito à vontade alheia, a discriminação do Outro. Porém, se, por um lado, essa personagem apresenta-se cativada pelas benesses prometidas pela maquinaria econômica crescente, por outro, não se deixa levar pelo que Adorno chamou de "indústria cultural". (ADORNO, 1985, p.113), pois permanece fiel às suas origens. Não sendo capaz de resgatá-las, uma vez que se fez presa da armadilha capitalista, delega a Breta seu maior sonho.

Os valores a serem retomados por Breta, para os quais Madruga empenha toda a sua energia, são aqueles presentes no imaginário de sua cultura e que ele deseja que sejam desenvolvidos pela mente imaginativa da neta. Madruga cultiva a criação, mas ele mesmo não possui o dom de criar por meio das palavras. Ele usa de clichês, de frases já ouvidas e que ele repete. Seu discurso é previsível, quando se trata de imaginar. O poder criativo da arte também é uma das repúblicas a que o sonho levaria.

A representação do sujeito compacto funciona como um operador de linguagem que passa a significar a caducidade de tudo o que essa figura representa. Sua decadência por meio da velhice representa a vulnerabilidade do sujeito, mas a fé não permite que sua mente se submeta ao filtro cultural da semelhança imposta aos atos criativos pela indústria contemporânea, que confunde individualidade com universalidade e não permite a livre expressão do sujeito, pois o que lhe importa é o poder absoluto do capital.

1.4.1.1. Madruga: o toque romanesco

> "O herói, condensando as tensões indicadas por sua genealogia, é então aquele – em toda a extensão das narrativas de seu nascimento – que é dotado de imortalidade com a condição explícita de 'que ele próprio viverá tanto tempo quanto um objeto onde jaz seu ser próprio'."
> (Jean-Pierre Martinon, 1977, p. 124)

Na história de Madruga, tecido em que é bordada a matéria principal – o discurso sobre a narrativa – percebemos o quanto há de romanesco na narração feita por ele mesmo e naquela feita por Breta.

Madruga nasceu de uma família humilde e pobre e, logo que nasceu, recebeu, das mãos do avô, seu primeiro batismo: "O próprio Xan deu-me o nome, talvez pelo privilégio de ser o primeiro a segurar-me nos braços, mal saído do útero de Urcesina. Embora sob os protestos da mãe, inconformada que o sogro lhe agarrasse o primogênito com o corpo sujo de terra." (PIÑON, **RS**, p. 21). Esse primeiro contato com a terra pode ser visto, nesse romance que traz, desde a sua abertura, o presságio da morte, como a predestinação do menino à sua inevitável condição.

A pobreza e a humildade da casa dos pais de Madruga relembram aquelas do presépio, o que salienta sua condição extrema de vida ao lado dos animais, para, mais tarde, tornar-se mais meritória aos olhos do leitor sua ascensão financeira e social:

> A casa, toda de pedra, tinha dois andares. Na parte de baixo, cuja entrada dava direto no caminho, abrigavam-se as vacas e as ovelhas, sobretudo no inverno, de onde quase não saíam. Por isso o cheiro e o calor dos animais, avançando pelas paredes, praticamente nos acompanhavam à mesa, enquanto comíamos o cozido em dia de festa. Sem que tal circunstância gerasse irritação nos habitantes do segundo andar. Pois as vacas, além de constituírem a nossa riqueza, eram criaturas solenes, de ubres fartos. (PIÑON, **RS**, p. 21).

Muitas histórias romanescas apresentam o protagonista em conflito com os pais. A história que Madruga conta também o apresenta nessa posição, o que proporciona ao romance mais uma característica romanesca. Madruga não os ama como a maioria das pessoas comuns. Seu pai inspira-lhe respeito, mas não admiração. Ceferino é demasiado

submisso para despertar nesse filho audacioso e ambicioso, com pretensões a herói, algum desejo de espelhar-se nele. Sua mãe é dominadora, e Ceferino não tem forças para enfrentá-la:

> De volta do rio, ao final da tarde, eu encontrava Ceferino. O pai tinha gestos lerdos, devido`a corpulência, que sempre me lembrou um carvalho. Na mesa, porém, ele se aligeirava. Ganhando atitudes mais brejeiras. E isto apesar de Urcesina, que retinha no rosto sinais de amargura, desferir-lhe seguidos golpes, franzindo a cara ao reprovar as imprudências do marido. Ela queria simplesmente desfazer-lhe a festa. Pelo gosto de corrigi-lo, sem o pai protestar.
> O avô Xan escondia a cara em direção ao prato. Para que não lhe vissem o rubor, o desgosto pelo filho não reagir aos avanços da mulher.
> – Como é, Ceferino, não está na hora de levar as vacas ao monte? dizia Xan, chamando-lhe a atenção.
> Contrariado com a advertência do pai, Ceferino seguia para o monte, de onde voltava satisfeito. As vacas, pelo visto, o entretinham mais que os homens. (PIÑON, **RS**, p. 23).

Ele não poderia nunca ser o exemplo para esse filho que sonhava com outras paragens além dos montes de Sobreira. Segundo o narrador-onisciente, Madruga admira, sim, o avô, pela sua coragem em enfrentar sua mulher Teodora sem nunca se lhe submeter, justamente por sua sabedoria em contar histórias, e pela sua persistência em não conformar-se com o dado no dia-a-dia, mas pelo sonho em perseguir o desconhecido:

> Nunca amei o pai com a naturalidade que suponho existir no coração de certos homens, e que se sorve como um vinho licoroso. Talvez por não ser ele, como Xan, voltado a miradas profundas e a devaneios. E isto me dava a medida do seu medo. (PIÑON, **RS**, p. 23).

Xan enfrentava Teodora, mulher de caráter forte, que, no entanto, nunca sobrepôs sua vontade à do marido. Certa manhã, Teodora acorda sozinha no leito e não vê Xan: "– Ah, deus meu, o homem me fugiu!" Xan havia seguido Salvador, o amigo andarilho:

> Reunidos na taberna, os homens obstinavam-se em não discutir o assunto. Até um deles quebrar o silêncio.
> – Xan teve uma coragem que sempre nos faltou.
> E por ali ficaram a beber [...] (PIÑON, **RS**, p. 375).

Os sonhos de Madruga tinham a ver com essa coragem, com o orgulho de pertencer a uma família de contadores de histórias, dos possuidores da memória dos

ancestrais, em que um dia ele também continuaria a viver. Essa tendência foi percebida pelo professor Gravio:

> Gravio sorriu para Madruga. – Vejo que herdou as virtudes do avô, afirmou, com olhar cúmplice.
> – O senhor se refere ao gosto de contar histórias?
> – Refiro-me ao espírito de aventura do seu avô.
> Sozinho com o professor, após o término da aula, Madruga retomou o assunto. De fato, herdara de Xan o desejo de viajar pelo mundo.
> – Não se pode condenar este desejo, que é, aliás, quase uma angústia. Ainda bem que Xan teve a coragem de sair de casa por dois anos, sem deixar ao menos um bilhete para dona Teodora. (PIÑON, **RS**, p. 375).

Desde menino, Madruga conhecia esse seu espírito aventureiro. "Quero viver as histórias do avô Xan, disse atrevido." (PIÑON, **RS**, p. 25). Não se contentando em ouvir ou em escrever histórias, para o que se reconhecia sem dom, Madruga prefere viver as aventuras a contá-las.

Xan incorpora os dois tipos primários dos narradores benjaminianos: o do camponês que nunca saiu de sua terra natal e o do marinheiro que viajou e tem muito o que narrar. Como homem radicado no lugar, Xan narra o que ouviu de seus antepassados contando, durante toda a vida, histórias para o povo do lugarejo, mas vive nele, também, o tipo de narrador que deseja contar não somente o que ouviu ou observou, mas o que viveu. Assim, Xan acompanha Salvador por dois anos e melhora sua bagagem intelectual com a aprendizagem da sua única viagem, é verdade, mas que lhe bastou para complementar sua sede de experiências, enriquecer os racontos e conscientizar-se de sua verdadeira vocação. Madruga, por sua vez, procura transmitir a Breta, como narrador oral, uma cota da sabedoria cultural que acumulou durante a vida, o que não acontece de fato, pois, ao narrar os acontecimentos de Sobreira, ele não incluía neles os frutos de sua própria experiência, nem convidava Breta a fazê-lo. Ela contava com sua perspicácia de testemunha da história e com sua habilidade de colocar no papel suas observações.

A Breta caberá a escrita da história de seu avô. Essa escrita, como arte artesanal, precisa sofrer a ação do tempo, como as coisas mais perfeitas que se encontram na natureza: pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, como nos lembra Benjamin. Breta escreverá o livro, como desejava Madruga. Um livro que ela sabe que não contém uma história inteira, como lembrava a avó Eulália. "– Quem pode contar uma história inteira?" (PIÑON, **RS**, p. 743). Dessa lição de Eulália, Breta aprendeu que não deveria almejar o alcance de uma fidelidade perfeita aos fatos. Deveria, sim, e poderia, amadurecer suas idéias como o tempo faz com os vinhos encorpados e as pérolas imaculadas, "Levando fantasmas e mitos brasileiros ao encontro de mitos e fantasmas daquela terra." (PIÑON, **RS**, p. 743).

Em toda a narração do romance, desde as rememorações de sua adolescência, Madruga-narrador não perde de vista o objetivo maior de sua vida, que é o legado das histórias orais a Breta para que ele mesmo possa continuar a viver pelo poder da palavra. Quando rememora fatos da infância, ele considera a presença de Breta, num movimento de passado que supõe o futuro, e de um futuro que contém o passado:

> Se Breta ali estivesse, naquele ano da graça de 1913, teria percebido que lhe prenunciei o nascimento naquele instante, ligando sua sorte à minha. [...] [O tio Justo] Falava sem parar. Nunca o vi tão veemente. Queria à força impedir a partida do sobrinho, que Breta nascesse. (PIÑON, **RS**, p. 30-1).

Vindo à América, Madruga teria oportunidade de mudar sua realidade. De menino pobre que era, cumpre seu papel romanesco de "[...] fazedor de um romance [...]", pois, "[...] ao contrário do herói trágico ou épico, que sofre pela ordem da qual ele é uma testemunha, o 'fazedor do romance' tem, como projeto, provocar conflitos, distúrbios [...]".[15] O sonho está na base dessas situações que acabam provocando os conflitos, expressões da essência do romanesco. Além do mais, o sonho do romance não é um sonho

---

[15] "A l'opposé du héros tragique ou épique, qui souffre pour l'ordre dont il est le témoin, le 'faiseur de roman' est dans son projet même un fauteur de trouble, [...]" (ROBERT, 1981, p. 36).

acabado. Está sempre em transformação. Desse modo, no fio condutor dessa narrativa, que seria o sonho da autora para a proposta de uma nova instância narrativa, a personagem Madruga representa um ser em transformação: nele podemos visualizar a transição entre a oralidade do avô Xan e a escrita de Breta, transição ocorrida a partir da ação romanesca, que deu ensejo a uma infinidade de situações inéditas e que fazem parte do enredo do romance: o casamento com Eulália, a traição aos pais ao fugir para a América, a luta para amealhar fortuna num continente povoado de sonhos e pesadelos. Esses sonhos e pesadelos também alimentarão o imaginário de Breta, dando-lhe matéria para a sua escrita.

A história romanesca de Madruga possui até mesmo a figura de uma bruxa, Dona Aquilina. Ela promoverá no espírito de Madruga o nó que ele passará toda a vida no afã de desatar. Ela tem a malícia de quem conhece os dois lados da história e usa desse conhecimento para seduzir o menino que já possuía acesa a centelha da curiosidade:

> Dona Aquilina tinha razão sobre a América. E por isso vivia nas encostas da igreja de Sobreira, de onde nos via a todos, sem ser vista por ninguém. Acusada injustamente de ser bruxa, de lidar com ervas e espíritos.
>
> – É melhor perder o mundo de uma vez só, que a conta-gotas. E depois, menino, o que farias com estas vacas e terras miseráveis? Não valem uma peseta. Sorte tua que seja assim. Pois é a pobreza que motiva a luta pelo ouro e a despensa farta. Que desgraçado resistiria ao espetáculo dos pernis e das lingüiças pendidos do teto? Estas iguarias bem valem que se venda a alma ao diabo, só pelo direito de lambê-las e abocanhá-las, disse Aquilina, no átrio, à saída da missa, para quem a ouvisse. (PIÑON, **RS**, p. 26).

Mas para ir para a América seria necessário dinheiro. E quem mais apropriado para arranjar dinheiro numa história romanesca do que a figura do Mal? Da Ambição? Da Inveja? A Bíblia nos fala de Lúcifer, anjo feito de luz que se rebela contra Deus. A mitologia nos legou as figuras de deusas e deuses que foram atraídos pelo interdito. A literatura criou as madrastas que se mostraram invejosas. Ela está cheia de exemplos de figuras que corporificam os valores negativos da alma humana. Figuras ligadas à materialidade, que desprezam os valores que poderiam ajudar a construir uma sociedade mais justa e benéfica para todos.

Madruga pensou no tio Justo:

> Um homem carrancudo e inóspito, que se dirigia aos vizinhos com seco aceno de cabeça. Não querendo ninguém em casa. Escondia as caçarolas à aproximação dos vizinhos. Bati em sua porta nervoso. Ele me atendeu com o cenho cerrado. Praticamente me expulsando. – O que quer, a esta hora?
>
> [...]
>
> – Quero a América, tio. Preciso de dinheiro para a passagem.
>
> [...]
>
> Não se surpreendeu com o pedido. Sem alterar o rosto, pretendia extrair confidências, arrancar o que estava no fundo do poço. Quem sabe se eu lhe prometesse, além da dívida, a própria alma! (PIÑON, **RS**, p. 28-9).

Vender a alma ao diabo. É o que Madruga faria se preciso fosse. Mas, depois de quatro anos de Brasil, ele salda sua dívida com o tio:

> Algumas vezes, Justo os consolou. Piorara de humor com a idade, mas orgulhava-se do dinheiro que Madruga lhe enviou, para saldar o débito, exatamente no quarto ano de estar no Brasil.
>
> – Este é um homem que honra as suas dívidas, disse alto, na taberna, para a notícia difundir-se por Sobreira e vizinhança. (PIÑON, **RS**, p. 63).

O relacionamento de Madruga com os pais é o mais realista possível. Longe dele estão as fantasias de certas crianças que interpretam o relacionamento homem-mulher como uma violência do pai praticada contra a mãe. Seu desejo de partir superava todas as outras fantasias porque ele sabia que iria enriquecer sua experiência com fatos novos, mas também com sua atividade inventiva, capaz de reforçar, com a imaginação, o que já ouvira contar sobre o outro lado do mundo:

> Só me prendia a Sobreira a vocação do avô para contar lendas. Eu as ouvia fascinado. Embora me aprontasse para outras terras encantadas, úmidas e desgraçadas, onde, ao soar dos atabaques, um homem podia, a qualquer descuido, inchar como um náufrago. (PIÑON, **RS**, p. 26).

Madruga não queria permanecer na condição de ter nascido apenas para servir. Então, através da fuga para o Brasil, ele sente haver traído seus pais e seu avô, que dele esperavam a humildade de uma ação caridosa na hora da morte:

> Desci a montanha com os animais. Quase perto de casa, senti haver matado Ceferino, Urcesina e Xan, cujos corações desconsolados pretendiam contrariar o meu destino. Iniciava-se em mim o lento processo de dissolver uma sólida

> matriz formada pela língua, o afeto, as lendas e a comida. Só assim poderia inflar as velas da minha nau. (PIÑON, **RS**, p. 27).

Essa cena se repetirá também com os filhos de Madruga com relação a ele:

> Aflito e vulnerável, o rosto de Tobias traçava uma linha reta até Madruga, por onde alvejasse o coração do pai. Através do incômodo exame, o filho pretendendo libertar-se da vigilância paterna, opressora desde a infância. (PIÑON, **RS**, p. 41).

O relacionamento de Madruga com seu filho Tobias reflete o fruto das relações dilapidadas, esbatidas do relacionamento entre pais e filhos.

Tobias, o mais novo e o mais rebelde dos filhos, apresenta grandes contrastes em relação ao pai, e os conflitos entre eles são, portanto, freqüentes. Tanto o pai quanto o filho adotam posturas ofensivas:

> Tobias empalideceu, parecia desmaiar. Por sua vez, Madruga sentiu dor no peito, logo compreendendo que tentara matar o filho com palavras mortíferas, de efeito retardado. Ambos empenhados em um assassinato de mútua conveniência. Envergonhado, Madruga cobriu o rosto, revestido de uma mortalha que o privava de assistir a Tobias uma vez mais derrotado por ele.
>
> (...)
>
> Aflito e vulnerável, o rosto de Tobias traçou uma linha reta até Madruga, por onde alvejasse o coração do pai. (PIÑON, **RS**, p. 41).

O fracionamento das relações familiares espelha o fracionamento dos povos. Apesar de Madruga trazer no peito as raízes da Galícia, lugar pequenino guardado pelos “deuses” num rincão das montanhas, longe de qualquer contaminação progressista, seu espírito não escapou ao questionamento próprio dos homens num mundo fendido pelas cisões trazidas pelas mudanças do século:

> Madruga tinha a alma cerrada desde o nascimento. Os deuses de Sobreira, soltos no ar, invadiram-lhe o corpo, a despeito mesmo de sua vontade. Ele próprio não os quis alojar. Embora os temesse, porque sempre cobraram sacrifícios humanos, desde os primórdios da civilização galega. A tal fato devendo eles seguramente as histórias que mais pareciam de origem divina, tantos os seus aspectos encantatórios. Com que direito o filho exigia-lhe confidências? Pelo fato de ter injetado escassas gotas de sêmen no ventre de Eulália, caberiam a Tobias outras prerrogativas além das que fossem anunciadas no seu testamento? Mesmo Eulália recebera dele palavras comedidas. Com exceção daquelas outrora nascidas da paixão, cujo cúpido apetite verbal o corpo assume em

> desgoverno. E quem responde pela autoria do apaixonante acervo que se vai proclamando enquanto o sexo nos induz ao desvario? (PIÑON, **RS**, p. 52).

Madruga tornou-se um homem insensível. Ele confunde riqueza com progresso. Seduzido pela abundância prometida pelo novo mundo, deseja abdicar de suas raízes européias e incorporar uma identidade brasileira:

> – Meus filhos vão ser brasileiros, Eulália. Quanto aos meus ossos, também eles serão recolhidos naquela terra e molhados pelos temporais brasileiros. Galícia perdeu-me para sempre.
>
> [...]
>
> – Aposte em mim, Eulália. Juro vencer enquanto vocês, aqui, há muito morreram. Vivem das lembranças dos retratos nas paredes, dos pergaminhos, dos brasões, das famílias em extinção. (PIÑON, **RS**, p.66).

Somente à palavra caberia preservar-lhe a memória:

> Madruga não se iludia. Após sua morte, morreria a cada morte dos amigos. E, ainda, quando os netos não mais lhe pronunciassem o nome. E se calasse a última voz a invocá-lo. Sua memória se estenderia enquanto Breta vivesse. Enquanto Tobias, preso de amargor, condenasse o nome do pai diariamente. (PIÑON, **RS**, p.53).

Nós, hoje, como testemunhas do futuro, podemos dizer que o futuro nos legou narradores que acumularam em si as histórias ouvidas, a experiência da vida e a paciência do trabalho artesanal da escrita. Somos testemunhas de que esses narradores continuam existindo, apesar do mundo industrializado, globalizado, tecnicista. Apesar da persistência da informação, o ouvinte acabará dando-se conta de que o valor dessa esvai-se com o tempo. Basta perguntar a um ouvinte sobre uma reportagem a que ele assistiu recentemente. Ele se lembrará provavelmente de bem menos do que viu e ouviu. Isto porque na informação não há espaço para a imaginação do leitor como na narrativa. A informação não contempla silêncios nem espaços vazios a serem preenchidos. Reiteramos, pois, as palavras de Nélida durante sua palestra em Belo Horizonte (outubro, 2004): “A narrativa não morrerá jamais. Onde houver pessoas e suas vidas, haverá narrativas”.

1.4.2. A voz de Breta

> "O inconsciente é o mar do não-dizível, do que foi expulso da linguagem, abandonado depois de antigas proibições; o inconsciente fala – nos lapsos, nos sonhos, nas associações espontâneas – através das palavras emprestadas, dos símbolos roubados, dos contrabandos lingüísticos, até que a literatura resgate estes territórios e os anexe à linguagem da véspera."
> (CALVINO, 1977, p. 77)

> – "Avô, conte uma história para mim."
> (PIÑON, **RS**, p.585)

Foi com essa demonstração de interesse que a netinha bastarda de Madruga conquistou-lhe o coração, pois ele viu nela uma escritora em potencial. Daí por diante, passou a haver entre eles um jogo de olhares: Madruga começou a cativar a netinha com suas histórias, e ela, pequena, deixou-se levar. A partir da interlocução entre Madruga-contador de histórias e Breta-aprendiz houve lugar para o deslanche de um sutil jogo de sedução[16] que culminaria na promessa de uma futura escritora.

Numa das viagens à Galícia, ele leva a neta e justifica aos outros netos a viagem de Breta à Galícia, "[...] por conta do seu futuro" (PIÑON, **RS**, p. 153). Madruga acreditava que, levando-a a Sobreira, ela incorporaria o ar dos antepassados. Ele está à procura de um tempo feliz: o tempo da sua infância. E deseja dar a Breta, na Galícia, o mesmo ar que ele respirou; deseja que ela ouça as vozes que já emudeceram, que veja os lugares que foram vistos, que respire um ar que já fora respirado. Benjamin explica a atração que a história exerce sobre os homens:

> O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. (BENJAMIN, 1996, p. 223).

---

[16] "Les couples sont couples d'abord en vertu d'une situation de dialogue, d'une condition *d'interlocution*, à l'interieur de laquelle se dégage un subtil jeu de *séduction*." (FELMAN, 1977, p. 271).

Breta contará a história do avô, de sua família povoada de antecedentes na Espanha e de descendentes no Brasil. Mas o ser que narra também é narrado pela linguagem. E na voz dessa solista percebe-se que o que não se permitiu a Esperança foi permitido a ela. Nessa narrativa, o leitor encontra a individualidade, o modo de interpretar a vida, a busca da apreensão do real de uma personagem que representa a mulher emancipada do século XX. Esperança desempenhou o papel de uma figura de transição no romance. Breta é a realização do que Esperança queria ter sido:

> Não quero um corpo estável na minha cama. Quem me pregue ao leito com martelo, a pretexto do afeto. Por que não divinizar o desejo sem sacralizar o amor? Satisfaz-me agora a emoção a que falta nome e a garantia de continuidade. O que eletriza mais que a aventura de entrar no corpo vizinho como quem põe os pés num barco e zarpa nas trilhas dos alísios, para a primeira viagem marítima? Uma viagem fadada a interromper-se de repente. E mediante uma despedida cortês. Quando se recomeça um novo ciclo do desejo, que oscila entre ter e perder. Um manancial sem fim, e cuja recomendação básica é esquecer o próximo com pungente delicadeza. Acaso estou imitando Miguel? Ou ajo por descrença? (PIÑON, **RS**, p. 455).

Não será apenas socialmente, moralmente, psiquicamente que Esperança significa uma transição entre gerações. Ela representa, também, a transição entre a mudez de Eulália e a eloqüência de Breta. Eloqüência própria do escritor que precisa do silêncio para fazer fluir a palavra. Silêncio que Breta, agora apresentada como escritora pelo narrador-onisciente, transfere ao leitor nas últimas linhas da obra: “Apenas sei que amanhã começarei a escrever a história de Madruga.” (PIÑON, **RS**, p. 748).

O leitor que acabou de ler **A república dos sonhos** sabe que o referente é a história de Madruga. Mas esse referente tem um limite: a palavra do escritor. Segundo a concepção de Wolfgang Iser n’**O fictício e o imaginário**, o texto é um jogo no sentido em que autor, obra e leitor interagem para criar um texto novo. “Como o significante não significa mais o que é designado, o não-mais-significar se torna um designar, proporcionando a existência do que ainda não existe.” (1996, p. 304). O que ainda não existe é a história de Madruga a ser recriada pela capacidade inventiva do leitor. O silêncio

que Breta deixa no final do romance é um espaço vazio que caberá ao leitor preencher. É no silêncio e na solidão do autor que o texto se faz; é no silêncio e na solidão do leitor que ele também será (re)feito. A autora coloca na pena de Breta-escritora um lembrete ao leitor: o jogo deve continuar.

A metaliterariedade da narrativa está presente em outros romances e contos de Nélida. Podemos nos lembrar de seu último romance, **Vozes do deserto**, em que a narradora seduz de tal forma o Califa que ele deseja contrariar o ritual de suas obrigações no palácio a fim de imaginar a continuidade da história de Simbad:

> Após a vinda da jovem para o palácio, o Califa indispusera-se com a corte, só poupando o Vizir de críticas em consideração à sua devoção ao reino. Mas o que fazer com um servidor que, ao retê-lo no salão de audiências além do tempo, priva-o de seguir as recomendações de Scherezade de, a qualquer hora do dia, mesmo em meio a uma audiência, indiferente às circunstâncias externas, cerrar os olhos, no afã simples de surpreender a nau de Simbad, sob a procela, estrelar-se contra as rocas. (PIÑON, **VD**, p. 189).

O avô de Breta demonstra conhecer as regras do jogo textual e do jogo de sedução quando procura surpreendê-la "[...] com presentes e propostas inesperadas: – Vamos a Petrópolis, ver o Imperador? Pedro II nos aguarda para o chá. Queria à força me encantar para que eu lhe desse atenção. [...] Ele pretendia impor-me o culto da invenção, há muito presente em sua família." (PIÑON, **RS**, p. 75). A tática de Madruga era seduzir Breta para fazê-la entrar no jogo da palavra. Lançando uma referência, ou um significante, Madruga criava uma situação hipotética em que esse significante era ficcionalizado, pois o convite os remeteria ao século XIX. O silêncio, deixado pela pergunta à espera de uma resposta, era um significado não-verbalizado que caberia a Breta imaginar. Esse "[..] significante dividido comanda o próprio jogo [...]" (ISER, 1996, p. 304), uma vez que proporciona a existência de algo novo.

A narradora-Breta narra com o olhar no Outro. E, ao narrar, dá voz ao Outro. Esse é um dos fatores que proporcionam liberdade formal a esse romance, recuperando as vozes

de quem participa daquela comunidade familiar – tecido de fundo da tese da autora sobre as origens da narrativa. Nessa tese, através de sua personagem, a narradora-Breta utiliza-se do olhar de presença testemunhal, mas respeita os ensinamentos tradicionais de seus antepassados postos sob o crivo de seu olhar contemporâneo.

Breta possui uma visão do presente, mas não relega a visão do passado. Prova de sua consciência como ser crítico da história hodierna são suas palavras diante da preocupação de Madruga em resgatar o passado por meio da palavra: "Na velhice agora, e após tantos anos de América, havia perdido o acesso às histórias do avô Xan." Breta adivinha o pensamento do avô: "Não se martirize, avô. Sempre haverá quem no futuro conte as histórias do avô Xan. Isto é, se elas merecerem sobreviver. Se forem de fato indispensáveis aos homens." (PIÑON, **RS**, p. 708). Breta mostra-se realista, sem ilusões. Só o que servir ao homem do futuro será preservado e passado às gerações futuras.

Georg Otte, em "Rememoração e citação em Walter Benjamin", um dos artigos da **Revista de Estudos de Literatura** (1996, p. 211), oferece uma interpretação do termo *Eingedenken*, utilizado por Benjamin no capítulo XIII do "Narrador". Segundo o estudioso da obra benjaminiana,

> *Eingedenken*, portanto, não significa simplesmente evocar, isoladamente, a lembrança de um passado, esquecendo-se do próprio presente. (...) Não se trata de conservar o passado num esforço museal de memória, mas de relacioná-lo diretamente com o presente e de reanimá-lo do mesmo modo que o anjo da 9ª Tese quer devolver a vida aos mortos. (OTTE, 1996, p. 215).

Breta demonstra, com sua resposta, que sua participação na História é a de um ser consciente na valorização do momento presente como momento decisivo para a compreensão da História. Diante dos escombros do passado, o relampejo do presente é suficiente para analisá-lo e valorá-lo. Só o que servir ao homem no futuro merece ressurgir dos mortos. É essa posição consciente do sujeito diante de seu objeto que faz a diferença do segundo giro copernicano. Não é a simples evocação do passado que deve servir para

explicar o presente, mas é o sujeito que, estando numa posição dialética com o passado, valora as reminiscências dignas de ressurgirem no presente, mostrando, assim, que não existe um passado em si, mas um passado visto com os olhos do presente.

Outras ocasiões mostram-se profícuas para que Breta mostre esse seu lado de ser crítico que ouve os ecos das vozes que chegam do passado ao presente, do sopro de ar que continua oxigenando o ar que respiramos.

Eis sua opinião sobre as idéias de Urcesina, dando conselhos ao filho por meio de uma carta:

> Urcesina injetava no filho lições de realidade. Havia nela, contudo, a transcendência de um sentimento amoroso que unicamente o filho saberia exaltar. Aquela mulher, com estrita visão realista, transmitia-me porém expressiva fantasia. Suas palavras, na aparência destinadas a Madruga, eram de procedência arcaica, haviam nascido no campo espanhol, sob a inspiração galega. *Por conseguinte, arrastavam consigo marcas culturais que eu, sua descendente, não tinha o direito de dispensar*. (PIÑON, **RS**, p.78). (Grifos nossos).

Assim, Breta apresenta o avô como um homem destemido e corajoso desde a infância. Amante de aventuras, “Madruga sempre quis a América como lar.” (PIÑON, **RS**, p. 76), apesar das diferentes opiniões que possuíam os galegos sobre o novo continente, pois, se para uns o novo continente era a imagem do paraíso, para outros, era a do inferno. Urcesina dera a Madruga o naco do Real. Breta o transforma em fantasia. Fantasia que alimentará seu imaginário, possibilitando sua comunicação com o passado ao utilizá-lo para ler o presente.

Possuir as lendas, porém, queria dizer abdicar de um outro tesouro: o dinheiro. Segundo Madruga, não se poderia possuir ambos ao mesmo tempo. E, apesar de o avô Xan lhe dizer sempre “[...] com veemência [...]” que trouxesse “[...] as nossas lendas de volta [...]”, “Madruga pressentiu que a América, ofendida por tantos desmandos, jamais perdoaria aos seus agressores. Assim predispondo-se a impedir que esses exploradores fossem em

qualquer época obsequiados com a conquista do ouro e das lendas simultaneamente. Negando-lhes assim, em definitivo, a dupla fortuna." (PIÑON, **RS**, p. 81).

Na **Dialética do esclarecimento** (1985, p. 64), no ensaio sobre Ulisses, Adorno e Horkheimer também vêem essa impossibilidade da dupla fortuna: Ulisses ouve o canto das sereias, mas, atado ao mastro, não pode usufruir da liberdade, caso contrário, jogar-se-ia ao mar. As sereias, por seu lado, também não cumprem sua parte na história mítica, que seria a de atrair o navegante e arrastá-lo para a morte. Madruga não poderia possuir as lendas, ou não teria feito fortuna, assim como Ulisses não pôde entregar-se ao canto das sereias ou não teria vencido o mar.

Viera ele ao Brasil com o explícito propósito de fazer fortuna, viver as histórias que ouvia do avô, mas nunca se reconheceu herdeiro das narrativas de Xan. Pouco a pouco, porém, ia adestrando a neta nos segredos da narrativa:

> – A gente só pode esquecer, se inventa depressa, para nada ficar faltando. Ao menos é o que afirmava o avô Xan. Ele estava certo. Afinal, não é a vida um regime de carência? disse Madruga. (PIÑON, **RS**, p. 75).

Na narrativa da neta, ele faz-se relator. Em seu relato, porém, notamos a observação sobre a perda, sobre a incompletude com as quais o ser humano tem de conviver. E ela também aprende que a linguagem pode levar à mesma frustração:

> [...] no seu afã de homenagear os animais, iniciou uma frase, mas logo lhe faltando o tempo de concluí-la. E isto porque sua atenção desviou-se para uma ovelha tresmalhada do rebanho. Mas, neste caso, onde se foi esconder esta frase inconclusa? A quem caberia reclamar este tipo de herança anônima. (PIÑON, **RS**, p. 78).

Conhecedora da infância do avô, Breta sabia que o alimento das narrativas escritas eram as narrativas orais, e Madruga tratava de recolher as lendas da Galícia para deixá-las de herança para ela:

> Xan entrelaçava os fatos e as lendas com linguagem colorida e vivaz. E sempre que precisava enxertar novos elementos ao relato, abria parênteses, sem perder por isso o fio da meada. Diante, porém, da ansiedade alheia pelo

> desfecho, jamais acelerou o relato. Condenava a quem o forçasse a abreviar a história.
>
> – Se uma história exige um ano até ser contada, seria um crime amputar-lhe a beleza e a imaginação. Quem não sabe ouvir, vá bater em outra freguesia. Ou passe a viver sem elas. (PIÑON, **RS**, p. 111).

Na narração de Madruga, vimos o quanto havia de romanesco na história narrada por ele. Na narração de Breta, perceberemos o quanto há de romanesco na história que ela conta sobre o avô. Trata-se do ficcional inserido no fictício. Como toda obra de ficção, a representação do real conta com o imaginário do receptor para que se torne fictícia. O mundo fictício, porém, pode muito bem ser sugerido pela decomposição dos campos referenciais, criando, assim, campos ficcionais dentro dos campos fictícios. É o que acontece na percepção da narradora-Breta quanto à história de seu avô. Ela preenche de vida o mundo criado pelo texto, dando origem, assim, a um mundo dentro de outro. O leitor recebe ambos como se estivessem a serviço da representação do fictício. Uma vez que a relação triádica – o real, o fictício e o imaginário – deixou um espaço vazio, o leitor o preencherá com a sua imaginação, o que, na estrutura do texto, significa o fictício dentro do ficcional. Iser, no "Jogo do texto" refere-se a esse fenômeno, como dissemos páginas atrás, que proporciona "[...] a existência do que ainda não existe. Pois, na função designativa negada, se matizam as condições da imaginabilidade para o que ainda-não-existe. Fazendo com que o imaginário desenvolva sua contraposição (*Gegenwendigkeit*)." (1996, p. 304).

Os contos de fadas, como os conhecemos no ocidente, apresentam o que há de maravilhoso e mágico no poder de uma mulher.[17] Não terá sido certamente por acaso que

---

[17] "Le mot allemand *Märchen*, diminutif d'un mot ancien que signifie à la fois "nouvelle" et "tradition", n'a pas du tout la même résonance merveilleuse que notre 'conte de fées'. Du reste le *Märchen* germanique ne conçoit pas la fée avec les attributs prestigieux propres à la tradition celtique, il en fait simplement une 'femme sage' ou une 'sage-femme'. Qui, en tant qu'accoucheuse et gardienne des rites de la naissance, veille sur l'enfant qu'elle a aidé à mettre au monde, et incarne son destin. Cf. Marthe Robert, Préface aux *Contes de Grimm*, Paris 1959, et *Sur le papier*, Paris 1967. In: ROBERT, Marthe. **Roman des origines et origines du roman**. Paris: Gallimard, 1981) "A palavra alemã *Märchen*, diminutivo de uma palavra antiga que significa ao mesmo tempo ' novidade' e 'tradição', não tem exatamente a mesma ressonância maravilhosa que nosso 'conto de fadas'. O *Märchen* germânico não concebe a fada com os atributos prestigiosos próprios à tradição celta, ele a concebe simplesmente como uma ' mulher sábia' ou uma 'parteira' que, na qualidade de parteira e guardiã dos ritos do nascimento, cuida da criança que ela ajudou a colocar no mundo, e encaminha seu destino."

aquela neta, a princípio mal-amada, significará uma fada para o recém-conquistado avô. De fato, foi a tradição celta que concedeu à fada o poder de, através da magia e do encantamento, mudar a realidade. Madruga deposita em Breta a fé no poder da varinha de condão: viver para sempre através da escrita.

Notamos os seguintes traços romanescos na história que Breta narra sobre o avô.

Nascido pobremente, com a idade de treze anos, no início de sua adolescência, "[...] o primogênito dos netos e o aluno mais destacado da escola [...]" (PIÑON, **RS**, p. 109), Madruga enfrenta o oceano e aporta numa terra nova.

Breta mostra que o imaginário infantil de Madruga fora povoado de histórias terríveis sobre a nova terra. Por isso, era como se o navio inglês, com toda a tripulação falando aquela língua estranha, tratando-o como imigrante de terceira classe que era, fosse povoado de monstros e ogres que ameaçavam devorá-lo. Sua mãe Urcesina o havia prevenido de que

> a América está cheia de índios e negros. Sem falar nesses portugueses, com mania de invadir terras alheias. [...] A vida na América é como as urtigas, maltrata, arranha, e não deixa dormir. Ainda por cima eles lá não conhecem a primavera. O calor funde a cabeça de todos, derrete-lhes a vontade de trabalhar.
> É o próprio inferno o ano inteiro. (PIÑON, **RS**, p. 24-5)
> [...]
> De certo modo, Urcesina empurrou Madruga para a América. Um continente tomado por demônios e seres especializados em sugar as almas daqueles jovens que Europa fabricava e enviava-lhe de presente. (PIÑON, **RS**, p. 279)

Segundo sua mãe, seu destino deveria cumprir-se seguindo o trajeto do herói exemplar de sua fé. A mãe chega a lhe dizer: "– E por que demo precisas da América! Acaso não estás bem aqui? Por que não te instalas em Vigo, como marceneiro? É a profissão do Cristo." (PIÑON, **RS**, p.25)

Em seu trabalho, Marthe Robert (1981) mostra como Mme. De Staël encontrou traços de semelhança entre a vida do pequeno Moisés com parte da vida conhecida de

Jesus, de Maomé e de Swedenborg.[18] Essas características teriam servido de modelo, mais tarde, segundo Robert, à criação dos heróis fictícios. Como todos os profetas, o herói romanesco "[...] acredita tudo saber, a todos compreender, memoriza tudo que leu, recria o passado dos homens a partir de experiências de sua própria vida interior e reinventa todas as filosofias."[19] [...] Como os profetas e os santos, ele também renuncia ao pai e à mãe, condena-se ao deserto, onde não possui amigos que o consolem, nem inimigos que o incitem a lutar.

Ter a vida simples de um marceneiro como Jesus deveria ter sido o destino de Madruga, não fosse o sonho que o impelia a mudar a vida para melhor, segundo acreditava ele então:

> No final das tardes, em seu escritório, na varanda, ou nos passeios pelo Centro, Madruga tomava a neta[20] pela mão, para lhe mostrar a cidade. No Bar Luís, antigo Bar Adolfo, onde descansávamos, ele admitiu que embora não lhe tivesse eu herdado os olhos azuis, ficara com seu apetite e seu sonho.
>
> – Mas de que sonho o senhor tanto fala, avô? Até parece a fatia de um bolo de chocolate.
>
> Nestas horas lançava-se a supostas aventuras. As viagens marítimas ocupando-lhe o centro do coração. Por conseguinte, o Atlântico assumia um aspecto encantatório, razão de recorrer aos símbolos, com grande freqüência. Falava de ilhas extraviadas, da emoção de confrontar-se com astros, e de uma suposta âncora cravejada de ferrugem e ilusões, que ele e Venâncio, recém-chegados ao Brasil, decidiram fundear em segredo não muito longe do litoral (PIÑON, **RS**, p. 75-6).

---

[18] Trata-se do conhecido filósofo sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772), que foi também cientista e teólogo, mais conhecido por seus trabalhos sobre o Cristianismo para a criação de uma nova era espiritual, ou uma "nova igreja" conhecida como "A Nova Jerusalém." Disponível em http://swedenborg.newearth,org/. Acesso em 19/10/2005.

[19] "Comme tous les prophètes, il a une enfance prodigieuse, il sait tout, comprend tout, retient tout ce qu'il a lu, recrée le passé des hommes d'après les experiénces de sa propre vie intérieure et réinvente toutes les philosophies" (ROBERT, 1981, p 280).

[20] Por vezes, a narradora-Breta vê-se como uma terceira pessoa – a neta menina, dando a mão ao avô para passear – não a escritora que narra. O estranhamento que essa passagem produz no leitor é explicado por Adorno no ensaio "Sobre sujeito e objeto": "a primazia do objeto significa que o sujeito é, por sua vez, objeto em um sentido qualitativamente distinto e mais radical que o objeto, porque ele, não podendo afinal ser conhecido senão pela consciência, é também sujeito" (ADORNO, 1995, p. 187-8). De fato, sujeito e objeto, apesar de serem coincidentes num mesmo ser, são, nesta passagem, sujeito que narra e objeto que é narrado.

Um outro elemento que faz parte das histórias romanescas são as dificuldades que o herói deverá vencer, e que, nas histórias infantis, são representadas por vilões que têm o propósito de dificultar-lhe a vitória.

Gonzalez, o dono da pensão, faz parte dos vilões da América que Madruga tem que vencer. Enciumado da ousadia de Madruga que empurrava os negócios para a frente, "Gonzalez imediatamente evidenciava-lhe a exagerada juventude, como uma espécie de entrave à sua sucessão. Uma fórmula encontrada para criticá-lo, sem lhe restringir a operosidade." (PIÑON, **RS**, p. 275). Mas Madruga tinha suas estratégias para mostrar-se poderoso. "Mal o cumprimentava, recusando-lhe os convites para jantar" (PIÑON, **RS**, p. 276).

A narradora, porém, não se exime de mostrar também as fraquezas daquele galego, talvez sob o pretexto de enaltecê-lo ainda mais. Pois, apesar também de suas fraquezas, ele é apresentado como um vencedor:

> Madruga percebeu o olhar inquiridor de Gonzalez e deixou-se corromper. Com as pazes feitas, Gonzalez prendia os dedos no colete distribuindo sorrisos. Pretendia acorrentar Madruga para que jamais lhe escapasse. Os projetos de Madruga, arrojados e bem-sucedidos, constituiriam uma ameaça para Gonzalez, caso não fosse neles incluído (PIÑON, **RS**, p. 276).

Ora, os objetivos de Madruga eram evidentemente os objetivos de qualquer um que quer ascender à classe burguesa. Enriquecer. Fosse a que preço fosse. Estava enredado numa sociedade que crescia através da indústria e do comércio. O sujeito corrompe-se, quando, em meio às normas burguesas, questiona-se o conceito de autenticidade, conforme verificamos juntamente com Adorno:

> Não apenas o Eu está enredado na sociedade, mas também deve a ela sua existência no sentido mais literal. [...] A impostura da autenticidade remonta ao obcecamento burguês em face do processo de troca. O que aparece como autêntico é aquilo a que as mercadorias e os outros meios de troca são reduzidos, sobretudo o ouro. Mas, do mesmo modo que o ouro, a autenticidade abstraída do seu teor de pureza transforma-se num fetiche. Ambos são tratados como se fossem o substrato, o qual, na verdade, é uma relação social, enquanto o ouro e a autenticidade precisamente expressam apenas a fungibilidade, a comparabilidade das coisas; eles precisamente não são em si, mas para outro. A inautenticidade do autêntico provém do fato de que, na sociedade dominada

> pela troca, ele tem que pretender ser aquilo pelo que responde, sem jamais poder sê-lo. Os apóstolos da autenticidade, propagadores do poder que acomete a circulação, celebram os funerais desta última dançando a dança dos sete véus do dinheiro. (ADORNO, 1993, p. 134-7)

Apesar desse desejo de acumular riquezas, Madruga não dispensa a amizade de Venâncio, que é exatamente seu contrário:

> Junto a Venâncio, Madruga por instantes rendia-se ao sonho. Por ser Venâncio, possivelmente, o único homem chegado ao Brasil que contrariou as regras prescritas de acumular bens e ressentimentos. A ponto de haver ele, em nome de seus princípios, se despojado das escamas do corpo, das doçuras dos sentimentos e das simbólicas esmeraldas. (PIÑON, **RS**, p. 441-2).

Um outro traço romanesco na sua história é seu casamento com uma moça de estirpe nobre. Assim, essa história promete um final feliz: o enlace com Eulália, a delicada e meiga filha de Dom Miguel, nobre de nascimento; também ele, como Xan, detentor da história da cidade. O casamento com uma pessoa de estirpe nobre complementa o toque romanesco da história dessa personagem:

> Pouco importa que o filho nasça numa choupana ou num palácio, de qualquer modo a realeza lhe está assegurada, de modo que o humilde artesão ou o trabalhador que abandonou suas crianças porque ele não podia nutri-los, recebe títulos e riquezas por causa do enlace exigido pelo '*happy end*'.[21]

Em sua casa, com os filhos que Eulália lhe deu, ele assumirá o papel do rei dos contos de fadas: tirano, às vezes cruel, ele precisa assumir o papel "[...] de quem sempre comandou a casa e a família." (PIÑON, **RS**, p. 119).

Breta reserva um capítulo de sua narração para falar dessa família e de suas relações. Como ponto de partida, toma um retrato da família reunida, pendurado na parede do escritório, a que somente ela e Madruga tinham acesso. Da fotografia

---

[21] "Peu importe que le fils naisse dans une chaumière ou un palais, de toute façon la royauté lui est assurée, de sorte que le pauvre homme, l'humble artisan ou le laboureur qui a abandonné ses enfants parce qu'il ne pouvait les nourrir, reçoit titres et richesses lors du mariage princier exigé par le '*happy end*'" (ROBERT, 1981, p.101).

> saltavam, ligeiramente inquietas, as figuras sentadas de Madruga e Eulália, e dos cinco filhos em torno: Esperança. Miguel, Bento, Antônia, Tobias. Embora os identificasse pelo nome, pressentia que me haviam mentido ao longo daqueles anos. Por trás dos trajes de passeio, asseados e compostos, souberam resguardar, até aquela data, suas paixões secretas (PIÑON, **RS**, p.195).

Breta percebe a relação de Eulália com os filhos captada pela sua intuição de artista, sensível na apreensão das emoções humanas. Ela sabe que os filhos nunca pertenceram totalmente a Eulália, mas por seu intermédio viveram juntos para formar um conjunto familiar. A narradora então se pergunta:

> Mas que estranhas propriedades aquela mulher desenvolveu para tê-los mantido sempre unidos? De que modo juntara, com os dedos e as fibras do coração, esses cacos de vidro que se rejeitavam entre si, para formar um vitral que revelaria a eles próprios, a despeito de suas imperfeições, uma história da qual faziam parte indissolúvel. Com uma tesoura, certamente, Eulália podara-lhes os excessos de amor e de ódio. Podara-lhes igualmente as palavras de rancor, escondendo seus restos dentro do armário. (PIÑON, **RS**, p.196)

Os cacos de vidro, essa bonita imagem que a narradora encontrou para mostrar o conjunto daquela família, foram captados durante um momento e fixados num retrato no escritório de Madruga. A imagem *Coleção de cacos* é o título de um poema de Carlos Drummond de Andrade que o professor e crítico literário Wander Melo Miranda retomou no artigo “A poesia do reesvaziado” (1995). O fato de buscar-se pelos recursos oferecidos pela memória significa contar com a falta. Miranda assim se expressa, ao fazer uso da expressão:

> Colecionar cacos e contar histórias afirmam-se como atividades análogas, visto que se definem por uma espécie de ritual de revivificação em que a imagem-fragmento, além de evidenciar a distância do passado e o desejo de redimi-lo pelo presente, revela-se como representação disjuntiva do espaço social. (MIRANDA, 1995, p. 107)

Na expectativa da morte de Eulália, Breta se esquece por uns momentos de si mesma e capta o instante daquela foto. Um presente que reflete um instante único, congelado para sempre no papel da fotografia. E como ela percebe o instante! Numa narrativa de memórias, esse capítulo XII, por numeração ordinal nossa, é um parêntese no

ir e vir temporal da memória das personagens do livro. É o congelamento de um instante captado por uma câmara fotográfica que a narradora vai analisando, personagem por personagem. Pela distribuição de pais e filhos na foto, por seus gestos, olhares, posturas que se aproximam muito de movimentos, Breta apreende muito mais que “cacos” de cada um daqueles sujeitos:

> Ali estava *Eulália*. [...] A despeito da pose ereta, observei de repente em Eulália um frêmito que terminou contaminando a família. Exceto *Madruga*, de pose irrepreensível, com terno e colete, o relógio de bolso à vista, todo ele cobrando a eternidade daquele instante.
>
> *Tobias*, de todos, era o mais jovem. Ainda não completara onze anos, e usava calças curtas. Com os olhos aflitos de sempre, quase movia a cabeça em direção a Madruga, para dar prosseguimento a um combate que o pai no entanto desconsiderava.
>
> [...]
>
> Atrás de Eulália, e vizinha de Tobias, a fotografia mostrava uma *Antônia* muito jovem, sem aquela avidez hoje tão acentuada sobretudo em seus olhos.
>
> [...]
>
> Na outra extremidade do retrato, *Bento* desponta de pé. Faltou-lhe sempre a beleza do pai e de Miguel. Talvez por isso se inclinasse a proteger Tobias, igualmente desprovido de tais atributos. E que lhe vinha a falar sempre em tom sombrio de uma realidade a que estava condenado a viver.
>
> [...]
>
> No retrato, *Miguel* escolhera um ponto estratégico, atrás de Eulália e Madruga, entre um e outro. Podendo facilmente envolvê-los num só abraço. Pendia um pouco mais para o lado da mãe. Mas de postura ereta, atraente, era difícil saber em que estágio de paixão encontrava-se naqueles dias.
>
> [...]
>
> Na fotografia, quase reclamando por ter sido deixada para o final, lá estava *Esperança*. Entre Bento e Miguel, por conseguinte atrás de Madruga. Sentado na cadeira de espaldar curto, com o rosto fixo no fotógrafo, Madruga não tinha como observar Esperança, que, na sua retaguarda, herdara seu rosto, os gestos. Havia-lhe mesmo roubado os seus olhos azuis. Um desfalque genético que às vezes o incomodava.
>
> Esperança sorri ligeiramente. Sua altiva postura, mesmo no retrato, parecia resistir a cumprir as demandas do pai. (PIÑON, **RS**, p. 195-210) (grifos nossos)

Voltando ao ambiente do quarto de Eulália, em suas observações como testemunha daquela família, a narradora atinge as raias do infinito, quando intui o que sentem todos os que assistem à agonia de Eulália:

> Talvez os filhos de Eulália, que chegaram à vida a partir daquele corpo envelhecido, que venceram o túnel da paixão de uma mulher para poder nascer, pretendessem tão-somente ingressar pela sua vagina adentro e, por meio desta última viagem, vir a dominar o mistério da própria gênese. (PIÑON, **RS**, p.196).

Aproveitando-se de um dado histórico, Breta prenuncia seu papel de escritora no futuro, seguidora da arte de narrar que aprendeu com seus antepassados. Podemos aventar a hipótese de que a autora fala por essa voz:

> E fazendo uso das palavras como o pêndulo de um relógio para lá e para cá, Xan obrigava-o a crer que muitas daquelas lendas, só resguardadas pela memória dos velhos, integravam agora o legado cultural de Castela. De forma a atribuir-se hoje sua autoria aos castelhanos, lá da meseta central, para desgraça assim do povo galego.
>
> – São as lendas que os castelhanos nos roubaram. Mas não pensem eles que nos esquecemos desta pilhagem. Todas as manhãs, quando tomo a sopa de pão e leite, minha primeira iniciativa é imprecar contra eles. Quem sabe um dia alguém as trará de volta à Galícia. (PIÑON, **RS**, p. 112).

Breta narra por meio do que observa, mas narra também pelo que ouve de seu avô, porquanto não seria possível contar a história de Madruga. Ela toma o que Madruga lhe conta e narra com o olhar conhecedor e crítico de quem vê os fatos distanciadamente. Breta é uma personagem que tem a visão de quem vê um fato de longe, à qual o tempo acrescentou conhecimento. Através do estudo, das mudanças culturais e sociais. Seu cabedal de experiência, embora sendo ainda jovem, permite-lhe analisar questões passadas e, não, acolher ingenuamente os dados de quem somente observou os fatos ou ouviu contar sobre eles.

Assim, apesar da cumplicidade entre avô e neta, a narradora-Breta tira suas próprias conclusões.

Breta, por sua vez, nasceu no Brasil e pôde testemunhar a organização sociopolítica da época em que o país passava por um regime ditatorial. Apesar de sentir-se brasileira, ela não renega sua origem européia, pois saberá enriquecer-se com esse substrato cultural.

Breta termina o texto d'**A república dos sonhos** com a promessa de escrever a história de Madruga. Mas quanto enigma sentimos nessa promessa! A primeira questão que o leitor se põe é: mas essa história já não está escrita? Não foi a história de Madruga

que acabei de ler? Com um pouco mais de reflexão, o leitor poderá concluir que a história de Madruga será narrada a cada vez que for contada, e, nesse exercício, consiste a vida dada pela palavra.

1.5. A PRESENÇA DO ÉPICO NO ROMANCE

> "De fato, se cabe à linguagem refazer o caminho por onde se perdeu a verdade do sujeito; se cabe à própria arte, conforme Lukács, tentar recompor uma totalidade perdida, embora seja sempre 'um apesar de tudo' em relação à vida; se cabe, ainda, ao romance, constatar, de modo viril e amadurecido, a impossibilidade de o 'sentido penetrar lado a lado a realidade'; o pacto pode figurar mais um outro nascimento: o do próprio narrador do romance."
> (MORAIS, 2001, p. 137).

Georg Lukács, na obra **O romance como epopéia burguesa** (1999), faz um estudo que aponta, no romance, traços dos poemas clássicos épicos. *Dom Quixote* inovou uma forma que passou a ser o principal veículo narrativo das ânsias do homem moderno. Refletindo sobre a teoria lukacsiana, pudemos constatar que há muitos traços que fazem do romance **A república dos sonhos** uma epopéia burguesa.

Compreendemos a estratégia narrativa da presença de mais de um personagem-narrador como o depoimento autêntico de representações da vida. Serão oferecidos vários pontos de vista, conforme a visão de cada narrador. É por meio dessa visão que as personagens são apresentadas como reflexo e produto de quem viveu uma época. Seria essa, nesse romance, segundo as palavras de Lukács, "[...] a tendência para adequar a forma da representação da vida ao seu conteúdo; [...]" (LUKÁCS, 1999, p. 93). **A república dos sonhos** apresenta conflitos provenientes da luta de classes, problemática essencialmente burguesa. As epopéias clássicas focalizavam uma sociedade que lutava pelos mesmos valores, mas os grandes romances, a partir de Cervantes, apresentam o palco

da luta de uma sociedade em que cada indivíduo pensa somente em si mesmo, e não mais na coletividade.

Os capítulos narrados em primeira pessoa terão características diversas, uma vez que trarão o depoimento e a visão do eu lírico. O eu do narrador-Madruga identifica-se com a personagem central do romance. Sua narração, pois, é como se fosse um solilóquio, onde ele narra sua autobiografia. Madruga, a personagem principal, quer contar suas aventuras como herói do mundo novo. Ele repete, e tem consciência disto, a mesma façanha dos ancestrais ibéricos. A exemplo de tantos outros imigrantes, também viveu na Espanha e passou pela experiência de vir sozinho ao Brasil. Assim, contará suas heróicas aventuras desde a infância, início de sua ambição, até seu sucesso como empresário capitalista, e oferecerá ao leitor a visão dos tempos de uma Europa que antecedeu a primeira grande guerra. Madruga não testemunhou a Europa levantar-se. Estava ocupado em "[...] fazer a América [...]". À medida que o tempo passa, porém, esse conquistador vai perdendo as atividades de empresário, de pai autoritário, de pessoa ativa socialmente, e o leitor percebe que ele começa, com o passar dos anos, a voltar-se para dentro de si mesmo. Nesse ponto, como em tantos outros, apesar de o leitor se deparar, desde o começo com um texto fragmentado, podemos acompanhar o desenvolvimento da maturação da personagem. Afirmamos, assim, que o texto, ainda que montado com complexidade estrutural, oferece uma linearidade interna sutil, que conduz o leitor durante todo o romance.

Madruga vive as conseqüências que as guerras trouxeram ao mundo que se refazia. Nessa época, estando no Brasil, Madruga vive uma outra realidade: pode testemunhar parte da República Velha (1930), a Era Vargas (1930-1945), a Terceira República (1945-1964) e o Regime Militar (1964-1985). Em toda essa passagem política, sempre soube tirar partido das situações e enriquecer. Seu desafio era este: usar a situação para que ela lhe fosse o mais proveitosa possível. O desenho de Madruga é aquele de uma

personagem que demonstra ser forte e apaixonada. Aproximando-se, porém, a velhice, o narrador mostra a face de uma personagem que começa a se preocupar com questões existenciais:

> – Ah, Breta, onde fica o coração humano? disse de repente. Fiz breve pausa. – Então andei, venci as águas do Atlântico, sofri humilhações, só para que você, minha neta, viesse um dia a narrar a nossa história? As histórias do avô Xan, de Dom Miguel, de Eulália, de Odete, todos nós dramáticos anônimos que não sabemos escrever? (PIÑON, **RS**, p.712).

Lukács enumera algumas características que fariam com que uma obra pertencesse à forma épica. Seriam esses:

> [...] a tendência para adequar a forma da representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material envolvido; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida mediante uma atitude exclusivamente individual e subjetiva (...) em que homens e acontecimentos agem, na obra, quase por si mesmos, como figuras vivas da realidade exterior. (p. 93).

Ora, todas essas características são detectáveis n'**A república dos sonhos**.

Compreendemos que a representação e o princípio da reprodução dos fenômenos da vida estão implícitos no pacto ficcional de toda obra artística. Nesse sentido, qualquer obra artística traria marcas de epicidade.

A universalidade e a amplitude do romance expressam-se no tratamento dado à matéria narrada. O imaginário presente nas falas individuais é, mais que a expressão da subjetividade daquele que fala, a expressão de algo que vem de muito mais longe, e que se traduz como o cerne do próprio ser humano. Achamos que o que Lukács denomina universalidade e amplitude encontra-se no tratamento dado ao conteúdo ficcional como expressão da ânsia do homem pela vida.

Os vários planos dessa obra que decidimos estudar foram já por nós mencionados quando a definimos como um romance de intrincada urdidura onde se mesclam os fios históricos, sociológicos, psicológicos e outros mais – quiçá *ad infinitum* – detectáveis na narrativa.

O princípio da representação plástica, em que homens e acontecimentos agem, quase por si mesmos, como figuras vivas da realidade exterior, apresentando suas ânsias e paixões, em lugar da manifestação da luta de uma coletividade, também promove o enquadramento d'**A república dos sonhos** na categoria de romance épico. Lembrarmos Adorno em sua fala na "Palestra sobre lírica e sociedade" (2003, p. 66): "[...] o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal."

No ensaio "A posição do narrador no romance contemporâneo" (2003, p.55-64), Adorno concebe o narrador como aquela entidade narrativa que se pergunta sobre si mesmo sem satisfazer-se com as respostas que encontra. Mais do que nunca, com as invenções tecnicistas, as descobertas psicanalíticas, as tendências filosóficas, o homem aprendeu a dominar os outros homens e a natureza em proveito próprio, com uma compulsividade inexplicável. Depois dos horrores da última guerra mundial, Adorno crê que não poderá mais haver poesia, e o romance sofrerá as conseqüências de um paradoxo: "[...] não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração." (2003, p. 55).

É nesse ponto conflitante que a autora propõe sua solução: dialogar com o passado, resgatar a forma oral como fonte primeira da narrativa e imprimir à narração inovações capazes de refletir o mundo e o homem. Breta, como Ulisses, ouve o canto das sereias, mas não se perde nele. Ela será narradora, mas não espelhará formas caducas. Ela será Breta. Saberá conservar sua própria identidade. Uma identidade brasileira, fruto de um hibridismo que pode ser lido como um desejo da autora de criar a república com que todos os homens sonham: integrada, pacífica, em que as diversidades não sejam vistas como diferenças discriminatórias, mas como traços característicos que só podem ser espelho da infinitude.

Os capítulos, cuja história é narrada pela personagem Breta, estão em primeira pessoa, porém não mais com um objetivo autobiográfico. Ela conta a história de Madruga, assim como a ouviu, acrescentando seu testemunho a partir de suas observações. Inicialmente, o leitor tem o depoimento de uma menina, a princípio rejeitada pela família, por causa da origem incerta de seu pai e do caráter rebelde de sua mãe. O leitor pode acompanhar, pela memória que essa narradora tem hoje, adulta, do que ficou em sua lembrança quando era uma criança, uma adolescente, uma mulher.

A diversidade de narradores permitiu à autora focalizar a realidade sob três ângulos distintos.

Breta será a narradora enviada ao futuro. Ouvinte interessada e atenta das histórias de Madruga, ela deseja contar a história da vida do avô, mas, ao contá-la, incorpora à narrativa as experiências retiradas de sua própria história e do saber que lhe foi passado por meio da palavra.

Breta também não é um tipo puro de narrador. Ela fala de suas experiências, mas essas não têm o objetivo de dar um exemplo ou um conselho como os do narrador concebido por Benjamin (1987), esse narrador que não cabe mais numa narrativa do século XX. E não negará seu sangue galego. Podemos notar isso na maneira como ela recebe a terra pátria de seus avós – na naturalidade com que visita os lugares de Sobreira, no prazer ao encher os pulmões com o ar da Galícia, no comer as comidas galegas, no viver na casa de seu avô; como se aqueles dois anos tivessem sido sua vida inteira. Mas Breta ama, principalmente, a terra em que nasceu. Não só a Galícia possui lendas, o Brasil também as possui.

Na voz que percorre todo o romance, podemos perceber o apelo para repercorrer as origens, recuperar as fontes para abeberar-se de histórias, mas essas histórias incluirão a

fantasia, a imaginação e as experiências do narrador, fazendo do contar e do ouvir momentos de criação imaginativa.

Breta-escritora é uma entidade reservada ao futuro, cuja narrativa será desprovida da objetividade épica nos moldes homéricos. Como representante de um tempo e de uma história contemporâneos, crítica consciente do alcance da linguagem, mais que ater-se à objetividade da narração, ela vai, certamente, trabalhar para que a subjetividade aflore da narração naquele exercício inconsciente de deixar-se falar pela linguagem. Reportamo-nos, aqui, ao belíssimo estudo de Marilena Chauí, "A destruição da subjetividade na filosofia contemporânea" (1976), no qual, considerando o chamado segundo giro copernicano do deslocamento da linguagem, essa deixa de ser expressão do indivíduo para expressar o indivíduo.

CAPÍTULO 2

RÉQUIEM: ERRÂNCIA E MORTE

COMO EXPERIÊNCIA E NARRAÇÃO

> “O exterior, a ausência de obra: reservo tais palavras sabendo que seu destino é ligado a esta escrita exterior à linguagem que todo discurso, inclusive o da filosofia, recobre, recusa, ofusca, por uma necessidade verdadeiramente capital. Que necessidade? Aquela à qual, no mundo, tudo se submete e que convém primeiro nomear, sem ostentação nem hesitação, sem precaução tampouco, pois é a morte, quer dizer, a recusa da morte, a tentação do eterno, tudo que conduz os homens a preparar um espaço de permanência onde possa ressuscitar a verdade, mesmo se ela perece”.
>
> (BLANCHOT, 2001, p. 73)

2.1. A TERRA PROMETIDA

> "Precisamos de um outro tempo de escrita que seja capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência 'moderna' da nação ocidental".
>
> (BHABHA, 2001, p. 201)

A narrativa d'**A república dos sonhos** toma um tempo histórico do Brasil e da Espanha que é o tempo objetivo da história canônica. Nesse sentido, convocamos Adorno que nos lembra que "[n]ada há na arte, mesmo na mais sublime, que não provenha do mundo; [...]" (ADORNO, TE, p. 160). É o particular que, captando uma centelha da criação, a expressa através da linguagem. Nesse ponto, pode-se encontrar em Adorno uma espécie de esperança na redenção da humanidade, consoante com a idéia central do trabalho de Nélida Piñon. Acreditando que a esperança do homem e a sua saída dos problemas da vida estão na imaginação, a autora propõe soluções que o sujeito encontra a partir de si mesmo, idéia bem próxima do que Adorno concebe como

> [...] o mergulho no individuado [que] eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2000, p.66).

Não obstante a sua forma em prosa, a obra em estudo contém características líricas, no sentido em que nela encontramos expressões de subjetividade. O social, expressão dos homens inseridos numa época histórica, no caso do texto que analisamos,

enfoca a história do Brasil e da Espanha; tempos e lugares performativos onde se desenvolve a encenação da história de Madruga.

Para uma sintética contextualização histórica do enredo d'**A república dos sonhos**, valemo-nos da dissertação de Lilian Soier Nascimento, ***Breve panorama da imigração no Brasil*** (2005), em que a autora faz um estudo cuidadoso e pormenorizado dessa fase histórica que serve de palco para a composição da obra.

No final do século XIX, o Brasil, tendo libertado os negros da escravidão, passou a buscar mão-de-obra para as lavouras nos países pobres da Europa com maior intensidade. Se no nosso país faltavam trabalhadores e sobravam terras a serem desfrutadas, em Portugal, na Espanha e na Itália, dava-se exatamente o contrário. O Brasil passou, então, a ser apresentado nesses países, como uma terra da fartura e da riqueza. Era a própria terra prometida a que a Bíblia se refere. Podemos fazer uma idéia bem precisa dessa falácia pelo título que Flora Süssekind deu ao seu livro: **O Brasil não é longe daqui** (2000). Essa frase convincente fez com que os alemães se encorajassem a atravessar o Atlântico no século XIX e a enfrentar toda sorte de privações por acreditarem num sonho.

A autora nos apresenta personagens semelhantes que também apostaram no futuro. Na Galícia, o protagonista arriscou-se a deixar sua terra, atraído pelo sonho de um lugar ideal. Menino, quando a sua casa chegava um forasteiro, ele logo perguntava: "– E o senhor, já esteve na América? Ali deve estar o paraíso, não é?" Sua mãe não alimentava o mesmo sonho e não se deixava iludir facilmente. Sua ânsia de vida esgotava-se ali mesmo, no lugar onde nascera:

> – Você não sabe o que diz, menino. A América está cheia de índios e negros. Sem falar nesses portugueses, com mania de invadir terras alheias. Eles bem quiseram atravessar o Minho, e tomar a Galícia. Mas não sendo possível, foram saquear o Brasil. E lá estão eles, os índios e os negros, querendo comer nossos homens, salgá-los a gosto. A vida na América é como comer urtigas, maltrata, arranha, e não deixa dormir. Ainda por cima eles lá não conhecem a primavera. O calor funde a cabeça de todos, derrete-lhes a vontade de trabalhar. É o próprio inferno o ano inteiro. (PIÑON, **RS**, p. 24-5).

Todavia, ele resistia mais aos apelos de sua mãe que aos da "[...] bruxa Aquilina [...]" que lhe propõe sua contrapartida dialética: "– Sobreira me condena, mas eu a condenei primeiro, resmungou com rancor. – Só a ti desejo sorte. O resto que se dane." (PIÑON, **RS**, p. 26).

O protagonista mostra-se inclinado a lutar contra as intempéries de sua vida humilde, mas permeada de desafios e promessas de riqueza que faziam parte do imaginário dos europeus no final do século XIX e início do século XX. Essas promessas, por certo, influenciaram a alma desejosa de vitórias do pequeno Madruga. Em sua cidade, várias pessoas haviam tentado ir ao encontro de algo mais para suas vidas, mas haviam retornado e tiveram que se contentar com o que o torrão natal lhes oferecia. Relembramos com Marthe Robert que uma das funções do romance é mostrar que o homem enfrenta os problemas que a vida lhe impõe, na tentativa de encontrar soluções para os conflitos de sua alma:

> Ao contrário do herói trágico ou épico, que sofre pela organização da qual ele é testemunha, o 'criador do romance' é por seu próprio desejo um 'promotor de conflitos', um contestador de condições e de classes, exatamente por seus esforços em alcançar cada vez mais. Um inovador, portanto, que deposita suas esperanças na trama e na imaginação, mais exatamente por ser um sujeito atraído pela liberdade, decidido a não se curvar diante do irreversível, rebelde às idéias recebidas assim como às situações pré-estabelecidas, e subversivo apesar do conformismo ao qual ele se rende finalmente.[22]

"Fazer a América". Fazer a América significava, também, dedicar-se à aventura. Não é o que Madruga-menino diz? "Quero viver as histórias do avô Xan". (PIÑON, **RS**, p. 25). Mas vir para a América significava, além de tudo, renunciar ao passado. O imigrante jamais poderia dar continuidade à sua vida de origem, tendo estado na América. Parafraseando Gibran Kalil Gibran quando se refere aos pais e filhos, a vida do imigrante

---

[22] "'A l'opposé du héros tragique ou épique, qui souffre pour l'ordre dont il est le témoin, le 'faiseur de roman' est dans son projet même un fauteur de trouble, un contempteur des qualités et des rangs, jusque dans ses efforts pour en gagner de plus élevés. Un parvenu, donc, que fonde ses espoirs sur l'intrigue et la mythomanie, mais aussi un esprit épris de liberté, résolu à ne pas s'incliner devant l'irréversible, rebelle aux idées reçues aussi bien qu'aux situations préétablies, et subversif malgré le conformisme auquel il obéit finalement." (ROBERT, 1981, p. 36).

também era uma flecha enviada ao futuro.[23] Portanto, quem se decidisse pela aventura na América, deveria dar as costas ao passado. A narradora-Breta conhece particularidades que Madruga omitiu em sua narração, mas que a ela pareceram significativas. Como o episódio da entrega da passagem para o Brasil pelo tio Justo, enfatizando a falta de amparo a que se submetia desde então:

> – Aqui está a passagem, cumpri a minha parte. Cabe-lhe agora cumprir a sua, e mostrou-lhe o envelope que lhe abriria as portas da América. [...] A partir de agora, se queres mesmo vencer, estás condenado ao esquecimento. Não existimos mais para você. (PIÑON, **RS**, p. 77).

Madruga sabia que as verdadeiras aventuras de que falava o avô Xan estavam no deslocamento. Mas, apesar do aviso do tio, ele nunca abandonou a Galícia completamente. A finca Socorro é o símbolo da memória que Xan quer deixar para o neto amado: " – A memória é uma pilastra, mulher. É nela que o homem ajuizado apóia-se para não perder o equilíbrio." (PIÑON, **RS**, p. 548). Esses fatos são lembrados por Madruga como narrador. E essa mesma finca o avô lega à neta Breta. Enquanto se encontrar na parede da lareira, ela será um sinal de que sua memória continuará viva como uma raiz plantada no solo a marcar seu vínculo de origem. E lá ficará enquanto alguém disso se lembrar. "A fábula pertence ao campo da memória e esta é a tal ponto tomada pela imaginação que não se pode dizer que as crianças (ou os povos ditos primitivos) mentem quando inventam." Assim pensava o filósofo napolitano Giambattista Vico, considerado o primeiro filósofo da história em sentido moderno, conforme recorda Olgária Féres Matos (2003, p. 93). A

---

[23] E uma mulher que carregava seu filho nos braços disse: 'Fala-nos dos Filhos'./ E ele disse:/ 'Vossos filhos não são vossos filhos./ São os filhos e as filhas da ânsia da Vida por si mesma./ Vêm através de vós mas não de vós./E embora vivam convosco, não vos pertencem./ Podeis outorgar-lhes vosso amor, mas não vossos pensamentos,/ Porque eles têm seus próprios pensamentos./ Podeis abrigar seus corpos, mas não suas almas;/ Pois suas almas moram na mansão do amanhã, que vós não podeis visitar nem mesmo em sonho./ Podeis esforçar-vos por ser como eles, mas não procureis fazê-los como vós;/ Porque a vida não anda para trás e não se demora com os dias passados./ Vós sois os arcos dos quais vossos filhos são arremessados como flechas vivas./ O Arqueiro mira o alvo na senda do infinito e vos estica com toda Sua força para que Suas flechas se projetem, rápidas e para longe./ Que vosso encurvamento na mão do Arqueiro seja vossa alegria: / Pois assim como Ele ama a flecha que voa, também ama o arco que permanece estável.' (GIBRAN, 1976, p. 15-6)

memória e o poder das palavras de sua neta recontarão mais tarde a sua história e, desde que haja lembrança, haverá vida. Vida pela memória, mas vida. Breta-narradora promete a si mesma resgatar a história da família pela palavra, respeitando o desejo originário de seus antecedentes:

> Só após enterrar o avô, e convencida de que não nos enganou com uma morte mentirosa, poderei acomodar-me tranqüilamente na sala arruinada da casa de Xan, em Sobreira. Uma casa conservada com uma dignidade alimentada pelo dinheiro do avô. Nesta tarde sorverei o café com vagar. Só depois procurarei a antiga lasca, para saber se ainda se conserva entre as pedras. Se não a encontrar, será o sinal de que Madruga nos deixou definitivamente. Ou pode apenas significar que a despeito da cavaca haver tombado na lareira, arrancada por mãos anônimas, Madruga venceu, e ainda habita entre nós? Mas como isto é possível, avô? Por que devo então apostar na sua vida mentirosa, sabendo que o senhor de fato nos deixou e encontra-se agora enterrado perto de Eulália, de Esperança, de Venâncio, todos eles a lhe fazer companhia? (PIÑON, **RS**, p. 746-7).

A morte do avô cederá a Breta tempo e espaço para escrever a sua história e a de todos aqueles que fizeram parte de sua vida. História que poderá ser recuperada somente através da lembrança. Mas a distância entre “fazer” e “escrever” não é tão grande que não possa ser superada. A linguagem tem o poder de recriar o real, simbolizado pela linguagem, pois “o sujeito, mediatizando-se pelo seu discurso, destrói a relação imediata de si a si, se constrói na linguagem, tal como quer se ver ou fazer-se ver e aí se aliena” (LEMAIRE, 1979, p. 110).

A América, terra prometida, apresentou – desde os primeiros contatos do homem europeu com os nativos – marcas de uma perene e constante mobilidade no sentido da fragmentação. De casa que era para os indígenas, a América viu-se saqueada e espoliada nos seus bens materiais e humanos. A mobilidade oferecida aos homens pela América reflete-se na literatura. A fragmentação que atinge os que nela habitam desde a espoliação imposta pelos europeus espelha-se na escrita que desde as primeiras manifestações nacionais reflete um universo quebrado. Mobilidade e fragmentação foram contempladas nesse romance de maneira sensível. No material humano e no material literário.

Nessa república, a narrativa dá voz às minorias e aos burgueses em que Madruga e alguns de seus filhos se transformaram. Como eco da ditadura militar no Brasil, ouve-se a voz de uma mulher oprimida. Guerreira e lutadora, Esperança como que prepara o caminho para a emancipação de sua filha Breta, fruto dos anos 60, quando a mulher adquire consciência de sua liberdade, passando a utilizá-la como sempre havia almejado. Tobias representa uma classe que lutava pelos valores humanos, pelo respeito, pela dignidade. Empresa tantas vezes falida ao defender os opositores do regime em vigor, ele é exemplo daquela fatia da sociedade que deve sempre existir para que se possa acreditar na liberdade. A voz da minoria racial fala através de Venâncio, o cigano. Narrada por Breta, a história desse povo soa como a voz geral da sociedade: “O certo é que eram misteriosos e promíscuos, e atentavam contra a fé e os costumes.” (PIÑON, **RS**, p. 460). Odete, a criada, é a voz da negritude no Brasil. Eulália, a doce e meiga Eulália, é o sonho de uma vida contemplativa. Assim, o romance retrata uma contemporaneidade fragmentada, que, fazendo-se sentir na construção da narrativa, entrelaça tempo, espaço e vozes do passado, do presente e do futuro, revelando o caleidoscópio cambiante da cultura contemporânea a que faz alusão Homi K. Bhabha, no livro **O local da cultura**:

> No lugar da polaridade de uma nação prefigurativa autogeradora ‘em si mesma’ e de outras nações extrínsecas, o performativo introduz a temporalidade do entre-lugar. A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo como homogêneo. O problema não é simplesmente a ‘individualidade’ da nação em oposição à alteridade de outras nações. Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade da sua população. (2001, p. 209).

O número de narradores n’**A república dos sonhos** se justifica no sentido da composição fragmentada do texto, uma vez que ele é marcado pela palavra daqueles que representam as minorias. No conjunto de vozes das minorias, Venâncio deixará uma significativa marca como narrador.

A terra prometida está nos nossos sonhos. Todos, nessa obra, possuem sonhos. E, como Dom Quixote, lutam sempre contra os moinhos de vento. A primeira casa de Eulália na Tijuca trazia figuras do fidalgo manchego nas paredes. "Através do Fidalgo, ela celebrava a invencível capacidade de sonhar do seu povo." (PIÑON, **RS**, p. 120). Em todas as tentativas de querer explicar a sua função aqui na terra, não deixamos de olhar os céus à procura das respostas para nossos anseios. De almas esvaziadas por ideologias ocas legadas pelo Positivismo, desiludidos pelos horrores das guerras com seus cadáveres mutilados e manchados de sangue, nós, que acreditávamos nas promessas do progresso, encontramo-nos, hoje, no início do século XXI, com as idéias diluídas num caos. O romance, porém, quer deixar uma âncora. Com o desaparecimento de Esperança, Breta, cujo nome fora resgatado pela mãe em homenagem à Bretanha, irá fazer renascer novos mitos. Para Vera Casa Nova, assim como para nós, os seres imersos nessa modernidade diluída e sem fronteiras, ressurgirão dessas águas, montados no Rocinante, pois estaremos sempre à procura da terra prometida. Talvez só encontrável no nosso imaginário. A autora indaga, mas também crê:

> [Quixote], em que tempo me meteste? Em que espaço me ocultaste? Cronos não me diz mais da tua existência. Vivo outro tempo, outros tempos. Num cristal. Por isso remanejo meus mapas de tempo. Como tu o fizeste, num jogo em que multiplicas a ficção e a vida. Daí que continuas cavalgando em meus sonhos, em meus versos. Como um Quixote que foste e que és, para sempre em mim. (CASA NOVA, 2005, p. 6)

Nas terras novas da América terão lugar, conforme procuramos mostrar no capítulo anterior, diversos narradores. No transcorrer da narrativa, veremos que a mobilidade, como a concebeu Benjamin, ou a errância, segundo Maffesoli, caminham lado a lado pelas vias desse romance, escrevendo vidas e narrativa.

2.2. A “PULSÃO DE ERRÂNCIA”

A mobilidade, característica desde sempre presente na humanidade, é trabalhada no romance sob formas variadas, e, de um modo ou de outro, dá ensejo à narrativa. A espinha dorsal d’**A república dos sonhos**, com todas as suas implicações, é a imigração da personagem Madruga da Galícia para o Brasil.

Essa mobilidade dá origem ao universo de questões presentes no texto, derivadas desse sonho, como a ânsia de procura de um lugar e um tempo melhores, e impulsiona a trama do texto, não somente no que concerne ao seu conteúdo, mas também à sua forma. No plano da estrutura interna da obra, observamos que o relacionamento dessa personagem com as outras confere a todas elas uma necessidade de deslocamento. São personagens em torno das quais girará uma série de questões peculiares. Poderíamos comparar a estrutura da escrita, num plano microscópico, com os átomos de uma molécula que giram em volta de seu núcleo. A seqüência dos eventos, a inserção de relatos e narrativas das personagens, as idas ao passado e as vindas desse mesmo passado, do presente e do futuro que cada personagem desencadeia dá corpo e seqüência aos capítulos no plano macroscópico. Considere-se, ainda, que esses sinais de mobilidade na estruturação do corpo do texto e o número de narradores, de personagens e de escritas, que o romance utiliza, acabam gerando, por si mesmos, pequenos universos particulares e independentes.

Essas personagens que se movimentam e fazem movimentar foram denominadas por Propp, personagens anáforas, que Philippe Hamon define no artigo “Para um estatuto semiológico da personagem” (in SEIXO, 1979, p. 97):

> c) uma categoria de personagens anáforas. Aqui uma referência ao sistema próprio da obra é a única indispensável. Estas personagens tecem no enunciado uma rede de apelos e lembranças a segmentos de enunciados disjuntos e de comprimento variável (um sintagma, uma palavra, um parágrafo...); elementos com função essencialmente organizadora e coesiva são de algum modo os signos mnemotécnicos do leitor: personagens de predicadores, personagens dotadas de memória, personagens que semeiam ou interpretam indícios, etc. O

> sonho premonitório, a cena de suspeita ou de confidência, a predição, a recordação, o *flash back*, a citação dos antepassados, a lucidez, o projecto, a fixação de programa são os atributos ou as figuras privilegiadas deste tipo de personagem. Através delas, a obra cita-se a si própria e constrói-se de maneira tautológica.

Cada personagem é a expressão de um universo. Em se tratando de estrutura narrativa e composição interna da obra, há que se considerar a nucleidade[24] de cada personagem. Como nos lembra Philippe Hamon, no ensaio “Para um estatuto semiológico da personagem”, da mesma obra **Categorias da narrativa** (1979, p. 15), da qual retiramos o excerto acima, as personagens anáforas “[...] tecem uma rede de apelos e lembranças, [...] elementos com função organizadora e coesiva”. A partir dessas “[...] personagens que semeiam indícios [...]”, o leitor vai construindo e compreendendo o sonho de república que cada personagem faz para si.

Essa técnica possibilitou que a obra fosse estudada, “[...] considerando a memória como recurso e como elemento estruturador da ficcionalidade na narrativa. A memória, no romance analisado, serve como elo de ligação entre o plano ficcional e o mundo representado.” (CARDOSO, 2001, p. 2). Em cada narração, as personagens apresentam uma série de problemas. A feitura mesma das partes que compõem o livro concede mobilidade ao texto, devido à natureza da escrita fragmentada da autora. Maria Alzira Seixo, ao apresentar o mesmo volume das **Categorias da narrativa** (1979, p.15), contempla, como “[...] característica da narrativa, mesmo em estado embrionário, [...] o processo de transformação que permite a passagem de um primeiro estádio (referente ou não a uma personagem) a um segundo estádio, normalmente um processo de melhoramento ou de degradação”. N’**A república dos sonhos**, a narrativa passa do

---

[24] Tomamos a liberdade de criar esse vocábulo a partir do sufixo –dade, mais encontrável na forma –idade, que, sendo formador de substantivos abstratos a partir de adjetivos, foi-nos útil no momento. Paulo Rónai, na “Introdução” às **Primeira Estórias**, de Guimarães Rosa, nos faz notar “*um terceiro grupo, muito numeroso, constituído por derivados paralelos aos já existentes surgidos pela substituição do elemento derivador:* perversia, simulagem, confusamento [...].” (ROSA, 1978, p. xxxvii)

narrador-onisciente, cuja função é apresentar ao leitor os fatos desconhecidos dos outros narradores, ao narrador-Madruga, narrador alienado, tomado por ideologias caducas, que vai perdendo a voz devagar, como uma estrela que exaure a sua luz, até chegar à narradora-Breta, que promete, para o futuro, exercer o papel do narrador consciente de seu tempo, tomando, como tema(s), a(s) história(s) do avô.

Da narrativa do narrador-onisciente ao narrador-Madruga e à narradora-Breta, pode-se dizer que houve uma transformação, como diz Seixo (1979, p. 15): "Característica da narrativa, mesmo em estado embrionário, é o processo de *transformação* que permite a passagem de um primeiro estádio (referente ou não a uma personagem) a um segundo estádio, normalmente um processo de melhoramento ou de degradação."

Madruga é um homem do início do século XX. O mundo que ele vê e no qual vive oferece-lhe uma visão da realidade. Nele se repetem os gestos dos antepassados galegos e a ânsia de adquirir um presente americano. É preciso fazer nascer uma nova identidade. Não por acaso Madruga diz que o Atlântico é a sua memória: "– O mar é a minha memória, Venâncio. Sempre lancei ao Atlântico as minhas memórias. Mesmo aquelas de que me envergonho." (PIÑON, **RS**, p. 11). Nesse mar a que Madruga se refere, misturam-se as águas galegas e as brasileiras, e jamais a sua personalidade pertencerá a apenas uma das nações. Madruga significará sempre o trânsito, a mistura, a ponte. Breta é a expressão da voz feminina do final do século XX. Ela manifesta a ótica de uma mulher contemporânea engajada no seu tempo, consciente de seu papel social como pessoa e agente transformador do social. Breta assume com dignidade e altruísmo sua identidade brasileira, o que não a impede de respeitar o legado dos antepassados, sem, porém, submeter-se a eles. Nesse jogo de narradores, podemos perceber relações de força entre seus pontos de vista. A mobilidade social trouxe para esse romance a visão de uma nova prosa, pois passou-se de uma fala marcada pelo miticismo, representada por Xan, a uma fala crivada de ideologias,

representada por Madruga, para, finalmente, alcançar uma expressão marcadamente nacional, sem debilitar o sentimento mítico e mágico da linguagem, representada por Breta. A linguagem de Xan é a expressão de uma cultura mitológica; a de Madruga, de uma cultura ideológica; e a de Breta, de uma cultura nacional madura. Segundo Bakhtin, a "[...] descentralização ideológico-verbal só ocorrerá quando a cultura nacional perder o seu caráter fechado e autônomo, quando ela tomar consciência de si entre as outras culturas e línguas." (BAKHTIN, 2002a, p. 166-7). A promessa do "[...] amanhã começarei a escrever a história de Madruga [...]" dessa narradora transfere a escrita do plano da concepção da autoridade lingüística para o plano da expressão de uma personagem tipicamente nacional, cuja linguagem amadurecida pelo legado cultural mítico e ideológico poderá prestar-se à linguagem como expressão pura do sentido. A neta de Madruga promete que um dia escreverá a história da família, mas há já uma história. Aquela escrita pela autora-modelo. Breta, ainda que se tenha manifestado como narradora, não poderia ter abandonado por completo seu estádio de personagem. Personagem brasileira que volta à terra de origem de seus antepassados. A sua ida à Galícia no final do texto é a metáfora da contribuição da América na construção da história da Europa e das histórias que nela se originarão. O fenômeno Breta é fruto da transculturação e, como tal, símbolo de um processo em busca de contínuas transformações. "A transculturação 'é sempre um processo no qual se dá alguma coisa ao mesmo tempo em que se recebe: as duas partes terminam modificadas. Delas emerge uma realidade nova, original e independente.'" (BERND, 2000, p. 46). Assim, Breta representa a cultura americana que devolve ao lugar ancestral o produto de sua gênese originária.

Por trás da realidade migratória da procura da república dos sonhos, na qual se ambienta a história, o leitor vê uma autora-modelo e sua preocupação em delatar a ausência de uma pátria ou de um lugar ideal para suas personagens. É desse lugar que elas

se ressentem. O trânsito das personagens pelo texto é expressão da força do inconsciente coletivo à procura de equilíbrio. Cada uma, com sua tipicidade individual, possui um natural movimento de rotação em torno de si mesma, de seu interior, de seus problemas. Mas elas se caracterizam também por um outro movimento em torno de Madruga, semelhante a um movimento de translação. Ele representa o núcleo familiar e será também o centro gravitacional das outras personagens. É em função da atividade ou dinamicidade de Madruga que a trama se desenvolve. É sua força imantada que faz com que elas se locomovam.

A importância do núcleo familiar já havia sido observada na obra por Júlia Freitas como expressão dessa necessidade de busca da terra prometida: "A saga da família pode ser a metáfora do processo de busca da nação através de um sentimento coletivo, o de pertencer a uma comunidade." (FREITAS, 2000, p. 157).

Michel Maffesoli também lembra que o termo existência evoca um movimento: "ek-sistence".[25] Esse movimento natural do ser humano constituiria a base de toda alteridade manifestada pela procura do Outro. Nesse sentido, os 'êxtases' contemporâneos, sejam eles de que ordem forem – técnicos, culturais, musicais, afetivos – reafirmam o antigo desejo de circulação. Circulação de bens, da palavra, do sexo, numa fusão do todo social, na ânsia de fazê-los perdurar em seu ser em direção ao futuro.[26] É na família, como núcleo social básico, que esse relacionamento tem origem.

Xan é apresentado pelo narrador-onisciente como uma personagem proveniente do século XIX. Trata-se de uma figura ainda muito presa à quietude campestre. Manifestou-se, porém, nele, o desejo de busca. Na fuga com o andarilho Salvador, a

---

[25] "Ne l'oublions pas, le terme même d'existence (ek-sistence) évoque le mouvement, la coupure, le départ, le lointain." (MAFFESOLI, 1997, p. 28)

[26] Tradução livre de "Exister c'est sortir de soi, c'est s'ouvrir à l'autre, fût-ce d'une manière trangressive. (...) En ces sens, les 'extases' contemporains, de quelque ordre qu'elles soient: techniques, culturelles, musicales,

escapulida pode ter sido uma manifestação do gérmen de errância herdado dos antepassados que colonizaram a região, mas que dali para diante deixaria marcas profundas no destino da família. No desejo de eliminar barreiras, a fuga com o amigo representou, para Xan, a realização do desejo da aventura: "– Você sabia, Salvador, que nunca vivi uma só aventura estimulante?" (PIÑON, **RS**, p. 377).

Maffesoli classifica esse impulso como "[...] desejo de circulação [...]":

> E as peregrinações incessantes dos *hippies* barbudos – esses peregrinos dos *Éleusis* de hoje – não anunciam um êxodo, uma dessas migrações imprevisíveis e repentinas em que todas as espécies vivas depositam o segredo para se preservar da morte? [...] O certo é que a circulação retorna. Desordenada, turbilhonante mesmo, ela não deixa nada nem ninguém a salvo.[27]

É sua mulher Teodora quem dá o grito: "– Ah, deus meu. O homem me fugiu!" (PIÑON, **RS**, p. 375), mas foi o professor Gravio quem desvendou essa faceta de Xan a Madruga:

> – Você herdou as virtudes do avô, afirmou, com olhar cúmplice.
> – O senhor se refere ao gosto de contar histórias?
> – Refiro-me ao espírito de aventura do seu avô Xan. (PIÑON, **RS**, p. 375).

O narrador-onisciente faz questão de enfatizar as palavras do professor: "De fato, herdara de Xan o desejo de viajar pelo mundo." (PIÑON, **RS**, p. 375). Para essa realização do desejo maior de conhecimento, Xan admite, numa conversa com Salvador, que só "[...] poderiam conhecer o Brasil [...]" através de um filho:

> – Já sabemos que é impossível deixar a Espanha, disse Salvador, com desconsolo.
> – Só vejo uma maneira, retrucou Xan. É lançar um filho ao Atlântico. Sob a promessa de que, na volta, ofereça-nos a sua versão sobre o Brasil. (PIÑON, **RS**, p. 374).

---

affectives, réaffirment l' antique désir de circulation. Circulation de biens, de la parole, du sexe, fondant tout ensemble social, et le faisant perdurer dans son être: le devenir." (MAFFESOLI, 1997, p. 28-9)

[27] "Et les pérégrinations incessantes des hippies barbus – ces pèlerins d'Éleusis d'aujourd'hui – n'annoncent-elles pas un exode, une de ces migrations imprévisibles et soudaines dont toutes les espèces vivantes ont le secret, pour se préserver de la mort? [...] Ce qui est certain c'est que la 'circulation'reprend. Désordonée, turbillonnesque même, elle ne laisse rien, ni personne indenne." (MAFFESOLI, 1997, P. 24 - 5)

Ceferino, porém, não herdara o espírito do pai:

> Nas tarefas extenuantes, Ceferino provava-se tenaz. Sempre levando a bom termo qualquer trabalho. [...] Nunca amei o pai com a naturalidade que suponho existir no coração de certos homens, e que se sorve como um vinho licoroso. Talvez por não ser ele, como Xan, voltado a miradas profundas e a devaneios. E isto me dava a medida do seu medo. (PIÑON, **RS**, p. 23).

Mas esse impulso eclodiu com força em Madruga: "– Se não for para a América, mãe, que outro destino me resta? Vigo não vai resolver a minha vida. O que vou fazer lá? Eu quero mais, mãe. Quero *viver* as histórias do avô Xan, disse atrevido." (PIÑON, **RS**, p. 25). (Grifo nosso).

O desejo de mobilidade manifesta-se quotidianamente, segundo M. Jourdain (MAFFESOLI, 1997, p. 26). O homem moderno está intimamente modelado por essas pequenas migrações ao trabalho, ao restaurante, em viagens turísticas. "Tudo isso parece muito banal, mas encobre uma importante dose de aventura. Elas podem ser voluntárias ou não. O que importa é o desejo do algo mais que regularmente toma as massas e os indivíduos."[28]

Tomando as características dessas pequenas migrações diárias como repletas do desejo de aventura, e que deixam a sua marca na veia narrativa dos que a ela se submetem, localizamos, no romance, uma série de personagens que expressam esse desejo. Além de Xan, poderíamos lembrar-nos de Eulália, em suas idas da casa para a igreja e em seus devaneios; de Esperança, na fuga de casa, lutando pelos seus direitos; de Tobias, saindo à noite às escondidas ou mudando-se para a casa de Venâncio para ter liberdade de professar livremente seus ideais; de Salvador, o andarilho, que, após destruir sua casa, seu porto seguro, jamais pousou duas vezes no mesmo lugar. E de Venâncio que carrega no corpo franzino a carga genética dos antepassados ciganos.

---

[28] "Tout cela est bien banal, mais recèle une importante dose d'aventure. Celle-si peut être voulue, assumée ou subie, là n'est pas le problème. Elle peut être comprise comme la modulation contemporaine de ce désir de l`ailleurs, qui, régulièrement, saisit les masses et les individus." (MAFFESOLI, 1997, p. 27)

2.2.1. Eulália e a "sede do infinito"[29]

Como dissemos, podemos observar, na trajetória das personagens do romance, o impulso da errância. Esse impulso pode manifestar-se como causa ou como conseqüência dos fatores sociais. No caso de Eulália, manifesta-se como conseqüência de sua vida vigiada. As idas à igreja são seu único exercício de liberdade permitido pelo pai e, mais tarde, pelo marido. O pai a protegia do povo, para que ela continuasse a tradição da família de mulher devotada ao quinhão nobre da existência. O marido não permitia que participasse da realidade circundante, mantendo-a restrita aos afazeres de coordenação do lar e da educação dos filhos. Não será paradoxal o fato de rotularmos essa liberdade como sendo uma liberdade permitida, pois as fugas de Eulália, na medida em que significavam uma permissão de mobilidade, davam-lhe um singular poder de evasão, invisível aos olhos dos que a rodeavam.

Entrar dentro de si mesma foi a viagem mais realizada por Eulália. E, no convívio com Madruga, sobrara-lhe "[...] viver entre o marido e a igreja. Esta última, uma espécie de casa onde sonhava com extrema liberalidade." (PIÑON, **RS**, p. 61). Quando o marido a acompanhava à igreja, ele anulava-se para Eulália. Tornava-se ela "[...] tão inacessível quanto a santa padroeira no altar, cercada de flores. [Madruga] decidiu então enfrentar o adversário. Abandonou a igreja sem aguardar a saída da missa, e a possibilidade de observar Eulália" (PIÑON, **RS**, p. 68). É pertinente lembrarmos o sentido primeiro da palavra "religião" no seu sentido mais amplo: re-ligação, com os outros e com o mundo.[30] É essa ânsia de religação que move Eulália em seu caminho até Deus, como sua única e possível fruição.

---

[29] "Le désir d'errance comme 'soif de l'infini'." (MAFFESOLI, 1997, p. 19)

[30] "Il faut, bien sûr, donner à ce terme son acception la plus large: ce qui concerne la mise en relation, la 'reliance' (M. Bol de Balle), avec les autres et avec le monde." (MAFESOLI, 1997, p. 35).

Mesmo estando em casa,

> Eulália viajava deixando-o atrás. Jamais o convidou na caminhada. Quando seu espírito, livre dos encargos concretos, vagava por terras estranhas, sem dispor de uma só referência a que se agarrar para ao menos dizer a si mesma, após o seu regresso, onde havia estado, o que fizera afinal. E isto porque voltava descontraída, dona de asas com que exercer o direito natural de voar.
>
> Por sua vez o marido não lhe interrompia o vôo ou lhe fazia incômodas perguntas no transcurso da sua ausência. [...] Esta liberdade Eulália agradecia-lhe. (PIÑON, **RS**, p. 146).

Antes de devotar-se completamente à casa e à igreja, nos tempos de solteira, a filha de Dom Miguel teve um pequeno arroubo de rebeldia, resultado daquele desejo de "[...] participar da realidade de um mundo melhor":[31]

> Após conhecer Madruga, Eulália quis desafiar o pai. Dizer-lhe enfaticamente, e a América, pai, não supera os brasões e a sua inquietação heráldica? Preferiu porém submeter-se, confiante na sorte. A partir daquela tarde na pracinha, sonhava diariamente com Madruga. Os olhos azuis daquele homem, servindo-lhe de bússola, apontavam a direção do Brasil. Ansiava em saber como seria este Brasil que, segundo voz geral, tragava os melhores filhos da Galícia. (PIÑON, **RS**, p. 65).

Desde criança, Eulália sentiu-se atraída pelas palavras e, como seu pai, acreditava mais na oralidade do que na escrita. Narrava histórias de sua terra aos filhos e à empregada Odete. Nos relatos aos filhos, discorria com prazer e exultava "[...] feliz com o acerto de certas palavras [...]". Acreditava que a oralidade era o lugar das histórias "[...] criativas e fidedignas [...]", (PIÑON, **RS**, p. 390), e era capaz de imprimir a alguns enredos o "[...] sabor de pão saído do forno." (PIÑON, **RS**, p. 475). Mas era cuidadosa ao fazer uso das palavras, lamentando, às vezes, ter falado demais (PIÑON, **RS**, p. 429).

A lição mais profícua de Eulália aos filhos e netos, foi, porém, a consciência do limite das palavras. Através da figura de Dom Miguel, Eulália absorveu a lição de que nem todos são poetas, mas mortais capengas e arrogantes.

---

[31] "En effet s'il est une vocation du penser c'est bien celle de faire participer à la 'réalité' d'un monde meilleur." (MAFFESOLI, 1997, p. 10) .

Eulália não possuía o arroubo próprio dos narradores. Conhecera o gosto pelo narrar, mas tolhia-a o limite que as palavras carregam dentro de si. Daí seu titubear diante da força tempestiva que exige o transformar sentimentos em palavras.

Além de ter absorvido a crença do pai na falibilidade da palavra e na precariedade do dom poético nos homens, Eulália possuía algo mais que a impedia de confiar plenamente na narrativa: a descrença na memória: "– Não lhe disse que a memória é ingrata? O que se vive uma vez é sepultado para sempre, disse Eulália, uma frase aliás constantemente repetida." (PIÑON, **RS**, p. 67). Apesar de dar à narrativa o sabor da novidade, Eulália desconhecia o poder da criação e ignorava que a invenção faz parte da narrativa e que os lapsos da memória são preenchidos com a imaginação.

Eulália representa, no plano da narrativa, a consciência da incompletude da palavra. Essa herança é deixada para Breta, que, no seu aprendizado de escritora, recebe também essa lição.

Na hora de sua morte, Eulália deixa algumas caixas onde ela colecionara, pela vida afora, pequenas lembranças de sua vida e da de seus filhos.

Encontramos, aqui, uma imagem fortemente carnavalizada pelo seu traço de antagonismo, de paradoxal. Eulália, no momento de sua morte, faz passar, das mãos de Odete aos familiares, caixas contendo lembranças da vida de cada um dos filhos e da sua própria. Não podemos deixar de relacionar as caixas com a imagem do ventre. É o ventre que carrega as novas vidas para que lhes seja dada continuidade no mundo exterior. Localizando-se na parte baixa do corpo, é ele quem abriga a nova vida, quem faz o trajeto entre o dentro e o fora, desde a concepção até o nascimento. Nele se processam as transformações de renovações cíclicas. As anotações que Eulália deixa nas caixas são sementes como as colocadas num ventre. Como essas, nem todas germinarão. O conteúdo da caixa de Miguel, por exemplo, será jogado por ele ao mar. O da caixa de Esperança fará

parte do livro de Breta. Em cada uma, apenas nacos do passado. Na sua, algumas datas: da morte do primeiro Bento, da morte de Esperança e da sua. No bilhete em branco, o espaço para ser completado com a data de sua futura morte. Quem o completar, porém, o fará com uma data passada para si mesmo. Esse episódio é fortemente marcado pela idéia do tempo. Remetemos, aqui, para o estudo de Deleuze, "Do Aion", na obra **Lógica do sentido**.

O estudo de Deleuze contempla duas leituras do tempo, a de Cronos e a de Aion:

> De acordo com Cronos, só o presente existe no tempo. (...). Segundo Aion, somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem uns com relação aos outros o futuro e o passado. (DELEUZE, 1998, p. 167-9)

Conscientiza-se, assim, o leitor, de que a mesma data, se é futuro para uns, será passado para outros. O instante do presente é inapreensível.

2.2.2. Esperança e o amor de transgressão

Faz parte do sistema social e do poder constituinte estabelecer regras para manter a ordem, ainda que se sufoque a característica da aventura original presente nos seres humanos. Esperança é um desses seres sufocados pelo sistema. Pelo sistema patriarcal em casa e pelo sistema machista na sociedade, frutos da mesma ideologia. Consciente, porém, de seus direitos como ser humano, não abdica de viver intensamente. Usa da liberdade de amar para agredir pai e irmãos: "Ela rompe com os ideais patriarcais que a escravizam e se entrega à busca da plenitude, às aventuras." (ZOLIM, 2001, p. 202).

O elã sensual, herdado de Madruga, manifesta-se nela como ato de fundação. Fundação do direito de exercer uma forma de liberdade que, mais que resistência, foi utilizado como forma de afrontar o poder do pai e dos irmãos. Esperança serviu-se de sua

coragem como ato fundador na decisão de criar a filha sem a presença do pai. Maffesoli correlaciona essa tendência contemporânea com os princípios que regeram o matriarcado. Segundo o autor, o matriarcado enfrenta "[...] a dimensão vagabunda da vida que é fecundante, possante, fervilhante, e, ao mesmo tempo, não se acomoda com as formas de dominação institucionais, racionais e abstratas."[32] Colocando em paralelo matriarcado e nomadismo, Michel Maffesoli reforça alguns campos que ambos teriam em comum. Uma das observações mais interessantes desse autor é a que se refere à feminização do mundo contemporâneo que vem se afirmando com vitalidade irreprimível e não deixa de ser, também, uma forma de nomadismo. Ambos crêem mais nas forças da natureza que nas institucionais, na medida em que praticam livremente seus princípios ideológicos e desafiam os poderes estabelecidos na sociedade. Na trama do romance, a trajetória dessa personagem exprimiu-se numa "[...] espécie de ponte (cuja travessia fez-se necessária) entre a opressão e a liberdade feminina." (ZOLIM, p. 207). Da opressão em que viviam Eulália e as mulheres de sua geração à liberdade das mulheres da geração de Breta, havia que se fazer a travessia através de uma mulher da estirpe de Esperança. Até o pai, normalmente posicionado contra ela, habituado a ver as mulheres apenas como objetos de cama ou de mesa, lhe reconhece a força: "Diabo, pensou Madruga, o pior é que esta criatura é mais valente que esses filhos varões." (PIÑON, **RS**, p. 472).

Os bilhetes dessa moça, recuperados por sua filha, atestam seu vigor. Ela enfrentou a travessia dos anos 30-40 com a valentia que "[...] aos fracos abate, mas aos fortes, aos bravos só pode exaltar", recordando Gonçalves Dias na sua "Canção do Tamoio".

---

[32] [...] cela souligne bien la dimension vagabonde de la vie qui tout à la fois est fécondante, puissante, grouillante et en même temps ne s'accommode pas des formes de dominations institutionnelles, par trop rationnelles, singulièrement abstraites." (MAFFESOLI, 1997, p. 58-59).

O amor de transgressão manifesta-se em Esperança de forma tempestuosa.

Seus bilhetes atestam a força explosiva de uma personalidade reprimida. Miguel foi o depositário dos bilhetes da irmã até passá-los para Breta. Eles continham todas as chamas da sua rebeldia fortalecidas pelo sopro do elemento proibido: o sexo. Esperança escreve com realismo e fidelidade. Consciente de seus atos, apesar da escrita “[...] nervosa e adolescente [...]” que Breta reconhece ao ler os bilhetes. Sua escrita revela alguém que age com raiva, violentando o próprio corpo na ânsia de ferir o Outro:

> [...] o pai me ameaça com suplício, caso me entregue aos folguedos do amor. Ele é o meu algoz. Como vingança, porém, e provando que sou dona do meu destino, à noite, no quarto, deslizo os dedos até o sexo e me desgoverno. Aproveito do sono de Antônia, ao meu lado, para penetrar-me com golpe certeiro. Tudo no meu corpo se dilata então para ser vencido. É a mais pungente das derrotas. (PIÑON, **RS**, p. 678)

Suas palavras atestam uma rebeldia que irá desafiar o tabu social. É através da liberdade sexual que Esperança se emancipa: “[...] ora, se Deus concedeu-nos esta intensa genitália, não foi para guardá-la no armário. Mas fazermos dela bom uso. Assim sendo, não suportarei por mais tempo a ausência do prazer, do sexo alheio.” (PIÑON, **RS**, p. 679).

2.2.3. Salvador, o cavaleiro errante

Salvador representa uma dessas pessoas que sempre viveram solitárias e “[...] sem pouso, que repudiavam os grilhões de um lar, e a morte na cama, entre círios, rezas e lágrimas.” (PIÑON, **RS**, p. 362).

Na narrativa do narrador-onisciente, encontramos a história de Salvador e de seu cavalo Pégaso, relatada a Madruga por Xan: “As posses de Salvador reduziam-se ao animal, à bigorna, ao martelo, escassos objetos. O universo inteiro sobre o lombo de Pégaso.” (PIÑON, **RS**, p. 382). Contando a Madruga sobre Slavador, Xan acreditava que

teria lhe garantido vida pelo tempo que Madruga vivesse: “Enquanto você viver, Salvador estará entre nós.” (PIÑON, **RS**, p. 363).

Salvador é aquele que dá vida nova às panelas velhas e abandonadas, aos objetos em desuso. É aquele que se nega a ser mera peça de engrenagem no motor da sociedade. É o que usa da arte e das mãos para trabalhar. O artesão, em toda a sua plenitude. Protótipo de um dos narradores benjaminianos, não fosse a sua peculiaridade de “[...] não dormir uma só noite sob o mesmo teto.” Maltratado pela exposição constante ao tempo e à natureza, é natural que a sua vida tenha sido fugaz. Tão fugaz quanto as suas passagens pelas cidades e quanto a memória que ele deixava de si mesmo: “Surpreendia-se, em cada aldeia, com a paisagem e os rostos novos que não voltava a ver. Tudo fenecia de imediato para Salvador. Também ele esvaindo-se na memória alheia.” (PIÑON, **RS**, p. 364).

Ao narrar histórias para que os moradores as escutassem, e consertando panelas, ele representa o limpador de mentes, o espantador de fantasmas. Como o vinho:

> Diante do copo cheio, despejavam-se, com intensa sinceridade, a exaltação e a vileza do homem. Graças ao vinho, um deus que agia na surdina. E cujos vapores impregnavam o cérebro com insuportáveis verdades. Ganhando, então, o interdito, um terreno onde redimiam as causas de qualquer banimento. Não fosse este vinho rubro e sangrento, certas verdades, habitantes dos porões das almas, jamais conheceriam a claridade. (PIÑON, **RS**, p. 364-5).

Seu trabalho em arrancar as panelas do sótão assemelha-se ao do vinho, que põe para fora dos porões do cérebro fatos que, sem ele, não veriam a luz. Foi assim que Xan pôde se desfazer de uma peia antiga, que, apesar de bem escondida, o atormentava:

> Não foi Salvador que o convenceu a segui-lo. Esta decisão pertencia-lhe. Sem dúvida influenciado pela liberdade que Salvador exibia escancarada no rosto. E que era motivo de inveja. Uma liberdade que tornava suas histórias sôfregas e sensuais.
>
> A partir das últimas visitas de Salvador, Xan pressentiu-se em perigo. Parecia-lhe difícil viver em Sobreira, quando tinha o exemplo de Salvador a seguir. Timidamente, porém, questionou-o a respeito das vantagens daquela vida.
>
> – Não são muitas, Xan. Só que o peito bate o tempo todo de medo. Tudo me lateja, o que não deixa de ser uma espécie de prazer. Você já pensou o que é acordar assumindo os riscos de viver ao descampado, sem teto, cama e mulher? (PIÑON, **RS**, p. 377).

Nesse diálogo, como no que agora se segue, compostos mais de perguntas que de respostas, similares ao diálogo socrático, Salvador faz nascer em Xan uma idéia que há muito o atormentava:

> – Quer dizer que se não me afasto agora do aconchego familiar, do sino da igreja aos domingos, com a promessa de salvar a minha alma, e ainda a visita diária à taberna, estarei condenado para sempre? Xan sentia-se confuso, querendo uma definição.
> Salvador recusou-se a catequizá-lo. Era ele que devia conhecer a própria vida. Proprietário de um corpo que, naturalmente, começava a sofrer o desgaste dos anos.
> – Você sabia, Salvador, que nunca vivi uma só aventura estimulante? E após estas palavras, Xan decidiu partir com ele. (PIÑON, **RS**, p. 377).

Essa característica faz de Salvador, lembrando Sócrates uma outra vez, um parteiro de idéias e parteiro de si mesmo. Ele renasceu, ao destruir sua casa. Sem família, uma casa não faz sentido:

> Certa noite, enquanto a chuva caía na sala pelas frestas, Salvador abriu a porta, ficando a contemplar a paisagem. Pouco se via do lado de fora. Desconsolado, então, por ter enterrado em menos de três meses o pai e a mãe, que não suportaram o desgosto que a filha lhes dera ao fugir de casa com um bando de ciganos, Salvador subiu ao telhado e, com risco de escorregar e despencar do alto, foi destroçando com a marreta as telhas, mesmo aquelas em bom estado. Batia com fúria extremada, em vivo protesto contra a sorte e a miséria. Até que nada sobrasse do telhado, desta forma expulsando-se ele mesmo da própria casa. (PIÑON, **RS**, p. 363-4).

Salvador, então, ajeitou os pertences no lombo do burro velho, despediu-se da casa, deixando a porta escancarada e passou a viver na estrada, dizendo a si mesmo: “Sei onde nasci, mas não sei onde a morte vai me tocaiar.” (PIÑON, **RS**, p. 364).

Xan leva uma vida errante com Salvador durante dois anos, quando reconhece que o mundo é grande demais para ele. Ele reconhece que prefere mais “[...] contar as aventuras do que vivê-las.” (PIÑON, **RS**, p. 380).

As viagens de Salvador também fazem dele um contador de histórias. Certa vez, Salvador retornou a Sobreira somente porque ficou “[...] devendo o fim da história do navegante Elcano [...]” a Xan. E que história era essa? Era a história de um navegador que

veio parar no Brasil. E tudo era tão incrível na época do Brasil Império que Elcano não precisava se embebedar, permanecia “[...] sóbrio o tempo todo, embora com a sensação de estar bebendo o dia inteiro.” O que mais impressionou Salvador na história de Elcano foi o fato de o Brasil, tão maior em extensão do que a Espanha, “[...] falar uma só língua [...]”, quando na Espanha eram obrigados a se submeterem ao castelhano. Foi enquanto Salvador contava a história de Elcano que Xan teve a idéia de lançar um filho ao Atlântico, para, através do raconto, “[...] conhecer o Brasil, descrito por Elcano, sem se afastar, porém, do litoral espanhol.” (PIÑON, **RS**, p. 374).

Como se pode constatar, Salvador representa o ser errante à procura do sempre novo, do jamais visto. Foi por meio dele que Xan teve a idéia de que precisava ver o mundo com os olhos de um outro. Errância e imaginação produzem um trabalho lado a lado.

2.2.4. O *flâneur*

> “VENHO dos lados de Beja.
> Vou para o meio de Lisboa.
> Não trago nada e não acharei nada.
> Tenho o cansaço antecipado do que não acharei,
> E a saudade que sinto não é nem no passado nem no futuro.
> Deixo escrita neste livro a imagem do meu desígnio morto:
> Fui, como ervas, e não me arrancaram.”
>
> (Fernando Pessoa, 2001, p. 366)

O texto d’**A república dos sonhos** apresenta-se como lugar de tensão social na medida em que se presta a mostrar os conflitos sociais na representação das personagens. Momentos elucidativos dessa tensão concentram-se na figura de Venâncio e nas páginas de seu diário, lidas, em parte por Eulália, em parte por Breta.

Venâncio é a personagem que simboliza o indivíduo que não se deixou absorver nem pelo tempo nem pelo espaço. Espectador de um Brasil em fase de mudança, de crescimento, quando todos reuniam sua força de trabalho em prol do desenvolvimento da

nação e do próprio enriquecimento, ele a tudo assistia e observava. Mas não participava. Desde os primeiros tempos, quando ele e Madruga se apresentaram no hotel de González para trabalhar, Venâncio mostrou-se sempre pouco ativo, quase indolente. As idéias de reformas revolucionárias partiam sempre da mente progressista de Madruga. A ele coube a divisão das grandes acomodações, onde os hóspedes podiam até mesmo cozinhar, se quisessem, tão grande era o espaço disponível. O espírito empresarial de Madruga transformou o que servia com folga a poucos, em quartos-suítes que poderiam servir a muitos, aumentando, assim, os lucros do hotel. Aos poucos, Madruga passou de empregado a sócio, malgrado as objeções do espanhol proprietário.

Desde esses primeiros contatos com a cidade, Venâncio mostrou-se arredio e desafeito às mudanças empresariais do amigo. Não se deixava encontrar facilmente, fugindo do afã trabalhista. Andava à toa pela cidade, consumindo “[...] horas investigando as ruas do Centro.” (PIÑON, **RS**, p.43), esboçando aquele caráter do *flâneur* que Benjamin descreve em seus estudos. Sentindo-se cobrado pelo patrão por não acompanhar a vitalidade de Madruga, vigiado e atiçado pelo companheiro, Venâncio começou a procurar as ruas para não ter que enfrentar Gonzalez ou Madruga.

Insinua-se, assim, nessa personagem, a “dialética da *flânerie*: de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido.” (BENJAMIN, 2006, p. 465). A rua começou a ser o abrigo de Venâncio para fugir dos olhares cobradores dos dois, abrindo-se em paisagem que se oferecia aos seus olhos sonhadores, e fechando-se em quarto para abrigar seus pensamentos que não podiam aderir às mudanças que o crescimento da cidade exigia. Assim, “Venâncio percorria os becos da cidade até o esgotamento.” (PIÑON, **RS**, p. 180) e ia, aos poucos, sendo cativado pelo magnetismo de uma esquina, pelo nome de uma praça, pela calçada particular de um reduto, pelo

calçamento esburacado de uma rua, pela peculiaridade dos habitantes de tal ou qual parte da cidade.

Venâncio não se ajustou nunca às mudanças que o tempo acabou trazendo ao Rio.

Abrigado num hotel na Cinelândia, quando Madruga possuía já uma boa casa na Tijuca, embora Venâncio a freqüentasse, fazia-o a custo, e, não obstante, sabendo-se aguardado para o almoço de domingo, com o passar do tempo, não raras vezes faltava. Madruga o incitava a mudar-se do hotel, mas Venâncio reagia. “Amava os pequenos bares da Cinelândia. De ouvir nas esquinas os fatos políticos. De colher as intrigas no nascedouro, entre a palha quente.” (PIÑON, **RS**, p. 181).

Porém, “[...] a cidade é o autêntico solo sagrado da *flânerie*.” (BENJAMIN, 2006, p.465). E era na cidade que Venâncio encontrava a si mesmo. Incitado pelo amigo, mudou-se para um apartamento na Avenida Beira-Mar. “Do décimo segundo andar do prédio, frente à baía, tinha o Brasil inteiro ao seu alcance. E, como tal, uma paisagem ofertando-lhe indignação e arrebato alternados.” (PIÑON, **RS**, p. 183). O horizonte abriu-se para ele como uma paisagem sem limites. Entrecruzando quarto e ar livre, Venâncio foi planejando um espaço para si mesmo que o levava do sonho ao devaneio. A observação da cidade, as pessoas que conhecia e observava foram paulatinamente formando quadros em sua mente, e a história da cidade, que ele lia com avidez nos livros da Biblioteca Nacional, foram compondo legendas para aquelas imagens. As ruas da cidade continuaram um caminho que atravessou o espaço e penetrou no tempo, fazendo-o dialogar com o passado. Essas relações contínuas com o tempo passaram a substituir-se de tal maneira em seu cérebro que ele não distinguia mais o passado do presente, constituindo-se no que Benjamin denominou “imagens dialéticas” (BENJAMIN, 2006, p. 28).

Desde o início de seu aparecimento, no navio, o menino Venâncio mostrou-se como alguém que se comunicava mais pelo olhar, pelo gesto, pelo seu todo corporal do que pela

verbosidade. A paisagem galega que se distanciava no horizonte, em sua vinda para o Brasil, denunciou essa personagem como um ser observador e apegado ao lugar de origem. Sentindo-se desamparado, o menino chora. Mais tarde, no Rio de Janeiro, dá seu primeiro passo na terra nova com o pé esquerdo, contrariando o conselho de Madruga, recém-conhecido, atitude que o denuncia para sempre como ser dialético, inquiridor de tudo o que viesse a encontrar naquele mundo que crescia segundo as regras ditadas pelo capitalismo. Venâncio é a personagem que representa "[...] o observador do mercado [...]", "[...] o espião que o capitalismo envia ao reino do consumidor." (BENJAMIN, 2006, p. 471), e não se apresenta jamais como indivíduo que se predispunha a fazer parte e a colaborar para a expansão econômica da cidade ou para seu próprio acúmulo de capital.

Foi nesse mundo em que todos lutavam pela mesma bandeira que Venâncio mergulhou; foi nesse mundo que perseguia ideais tão distintos dos seus que ele encontrou o exotismo da formação de uma cultura tropical baseada no comércio de negros escravos.

Na proximidade do espaço, Venâncio soube deslocar-se e ir ao encontro do passado para com ele dialogar. Por ser aquele um chão que não era o seu próprio, por levarem-no aquelas ruas ao encontro de um passado que não era o seu, mas o passado da infância de uma cultura, o calçamento, as praias, as águas do mar passaram a ter para ele uma dupla ressonância: a de um lugar e de um tempo outros:

> A partir da guerra, Venâncio andava sobressaltado pelas ruas. Temendo de repente ser enquadrado numa lei predisposta a descartar-se de estrangeiros. Uma tal ameaça impondo-lhe o estigma de apátrida e, talvez, de traidor. (...)
>
> Nessas perambulações, a solidão lhe pesava. A audiência de um lar e mesmo de uma pátria. E isto apesar de criticar a noção de pátria, que não passava de uma invenção recente pertencente à esfera da idealização. (...)
>
> Levado pelo bonde até a Glória, a brisa marítima a lhe fustigar o rosto, Venâncio ouvia os trilhos barulhentos e o tilintar das moedas nas ágeis mãos do cobrador. Observando a postura ereta do motorneiro. Enquanto cheirava as axilas vizinhas, sem qualquer refrigério. Solidário com aqueles rostos feios e sem dentes, ressentia-se por não ter participado da gênese daquele povo. (...)
>
> Em conversa de bar, tinha dificuldade em ingressar nas memórias pretéritas daquela gente. (...) Afinal ele pousara no Brasil como uma ave de arribação. E ali ficou sob a sombra de uma árvore de copa frondosa, cujos galhos estendiam-se por todo o solo brasileiro. (PIÑON, **RS**, p. 182).

Instalado no apartamento novo, aos poucos Venâncio foi trazendo a paisagem para dentro. Tendo adquirido um periscópio, esse possante instrumento “[...] oferecia-lhe a rara oportunidade de abandonar o ano em que vivia, através simplesmente de suas lentes. E não para ir de visita ao futuro, que de fato pouco lhe interessava. Mas para pousar na primeira parte do século dezenove, onde aparentemente assentaram-se certas bases mestras do país.” (PIÑON, **RS**, p.189-90). Adentrar nessa nova paisagem passou a ser motivo de deleite para Venâncio. Passava horas absorto, a contemplar, por meio da luneta, o quadro presente-passado que formara. Espaço de conotação dupla, transmudado em abrigo e em clareira, simultaneamente. Oculto do mundo, vasculhava as almas com o olhar penetrante que a lente lhe proporcionava.

Quando Eulália lê as primeiras pa1avras de seu diário, ela vê o navio a chegar no porto. Venâncio descreve a América como a imaginavam na Europa: um país ocupado por “[...] bandoleiros, assassinos, degredados”. Sua descrição, porém, vinha sempre acompanhada por um traço crítico: “Uma escória que impôs aos nativos uma cultura moldada pela perspectiva cristã, em nome da qual eximiam-se previamente de culpa ou julgamento.” (PIÑON, **RS**, p. 390).

Venâncio colocou-se sempre à parte dos interesses de enriquecimento que marcaram fortemente a época da industrialização do início do século XX, mostrando pertencer àquele tipo de pessoas que não necessitam de muitos bens materiais para viver, e, por isso, às vezes, passam por desajustadas ou doentes.

Para que Madruga compreendesse realmente os motivos do caráter cigano de Venâncio, coube a Breta explicar-lhe como os ciganos haviam sido banidos da Espanha por meio da Pragmática, decreto espanhol tratado eufemisticamente como um avanço cultural pelo rei Carlos III. Com uma penada, esse estrato da sociedade espanhola deixava oficialmente de existir. Era-lhes vedado “[...] o uso da língua, dos hábitos, dos costumes e

dos trajes típicos". Porém, "[...] uma vez encerrados os ciganos em suas tendas, a que não tinha o rei acesso, seus festins terminavam em reluzentes bacanais." (PIÑON, **RS**, p. 460), onde se dançava e se cantava, promovendo a travessia dos costumes e tradições dessa raça no tempo por meio da palavra.

Mikhail Bakhtin, na obra **Marxismo e filosofia da linguagem** (2002a), atenta sobre o poder da língua como afirmação da cidadania. É por meio da prática de sua língua que as classes sociais perpetuam seus mitos, difundem seus valores e transmitem seus ideais. Proibir o uso da língua nativa é forçar o apagamento de uma civilização, assim como o rei Carlos III fizera na Espanha com os ciganos, ou os portugueses e espanhóis fizeram na América do Sul. Os primeiros, com relação ao tupi-guarani e a outras línguas nativas; os segundos, com relação às línguas indígenas dos outros povos pré-colombianos. Vale a pena retomarmos textualmente as palavras de Bakhtin:

> O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se *refrata*. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja, *a luta de classes*. (BAKHTIN, 2002a, p. 46).

A voz de Salvador e a voz de Venâncio são exemplos dessas vozes das minorias sociais abafadas pela classe dominante. A *refração*, de que fala Bakhtin, manifesta-se em Venâncio na permanência dos seus hábitos singulares: de moradia simples, de contentamento com o pão de cada dia conforme os hábitos dos ciganos, apesar de ele, n'**A república dos sonhos**, ter de conviver com a abastada família de Madruga. Esse fato o faz ocupar um terceiro lugar na sociedade, que não se caracteriza nem como totalmente pertencente à classe minoritária, nem tampouco à classe favorecida.

Em Salvador, a *refração* se manifesta pela sua figura errante a peregrinar. Tendo nascido na Catalunha, perto de Santa Fé, Salvador não se apega à herança paterna, prefere errar "[...] pelos territórios cristãos da Espanha," (PIÑON, **RS**, p. 363) e permanecer fiel à

língua materna: “[...] uma silabação apressada que o aqueceu desde o peito da mãe.” (PIÑON, **RS**, p. 383).

Em Venâncio, a *refração* focaliza o tempo. Venâncio pertencia a um mundo passado que continha valores não mais cultuados, principalmente pelo fato de pertencer a uma comunidade de hábitos, costumes e tradições extirpados bruscamente do mundo social.

A língua veicula o social. Foi por meio dela que Madruga reconheceu em Venâncio um ser de princípios diferentes dos seus. No navio, ao embarcar para a América, um garotinho que o acompanharia por toda a vida, mas nenhum dos dois poderia imaginar que viessem para a nova terra com objetivos tão distintos.

Venâncio mostrara pontos incomuns aos do companheiro de viagem desde o momento em que trocaram as primeiras palavras. Cabe à narradora-Breta mostrar a face de Venâncio e a máscara de Madruga.

Alguém lhe puxou a manga do casaco. Madruga viu um menino miúdo, moreno, os olhos intensamente castanhos, a interrogá-lo através de um choro discreto. Madruga não temia estranhos, muito menos aquele. Devolveu-lhe o olhar.

> – Por que não chora também? disse o menino.
> Madruga desconcertou-se. Por que diabo aquela criatura cobrava-lhe um lamento que não se permitia! [...]
> – Como deixa a própria terra sem ao menos chorar? insistiu.
> Não era positivamente um galego. Parecia um cigano. (PIÑON, **RS**, p. 84).

O espírito vagante de Venâncio é pressentido, imediatamente, por Madruga:

> Sobre ele pairava, quase visível, um sonho flutuante, sem raízes, de caráter estrangeiro, onde quer que Venâncio fosse atracar. Mesmo na aldeia onde nasceu ou na cama da própria mãe. Até na Espanha, Venâncio seria instado com urgência a agregar-se à realidade. Uma dolorosa sina daquele menino, uma vez que a América vingava-se dos sonhadores aplicando-lhes urtigas venenosas, dessas que incham as pernas e o esôfago, até fazê-los estourar. (PIÑON, **RS**, p. 85).

As urtigas americanas penetraram no sangue de Venâncio e o transportaram ao delírio. Ele busca o passado e vai encontrá-lo nos livros que narram a história do Rio de Janeiro no século XIX. Por estar imbuído de idéias que fundaram o Rio de Janeiro,

originadas por suas leituras na Biblioteca Nacional, Venâncio foi capaz de captar as imagens do passado e receber sua mensagem.

Baseamos-nos, para a reflexão das páginas anteriores, na nona tese de “Sobre o conceito da História”, além do estudo das **Passagens** (2006) em que Benjamin reconhece ao *flâneur* a capacidade de captar a verdadeira imagem do passado. Somente ele, que vaga ociosamente pela cidade, misturando seus pensamentos à paisagem, é capaz de captar sua mensagem. O *Angelus Novus* do quadro de Klee não avança para o futuro, ao contrário, dá-lhe as costas. Seu rosto está voltado para o passado, e, onde se poderia ver uma cadeia de acontecimentos, ele vê apenas escombros. Do paraíso, porém, a tempestade o empurra para o futuro. Ele resiste, dando-lhe as costas. Interessa-lhe apenas fazer ressurgir dos escombros o passado vivo, tal qual era antes dos acontecimentos que o levaram à ruína. Nesse anjo, que Benjamin viu no *Angelus Novus*, o *flâneur* vive a sua transfiguração. Pois assim como o *flâneur*, com o gesto do vaguear a esmo, volta suas costas à multidão, assim também o “anjo da história”, que não olha senão para o aumento das ruínas do passado, é empurrado de costas para o futuro pela tempestade do progresso. Venâncio nega o presente. O sopro que o empurra inexoravelmente em direção ao futuro lhe dá um instante. Nesse instante, Venâncio vagueia e delira.

A errância de Venâncio não impede que ele pertença à órbita de Madruga. Apenas *esse* é o seu movimento. Preso e livre ao mesmo tempo, Venâncio denuncia seu entre-lugar social. A vida moderna, porém, exige dos cidadãos pontos estáveis no âmbito afetivo, no ideológico e no profissional, pontos que se harmonizam, equilibrando-se com o dinamismo de pequenas explorações cotidianas. Venâncio apoiava-se debilmente na família de Madruga, que não chegava a exercer sobre ele a força de prisão moral que exercia sobre todos. Ainda assim, sua influência era sentida como a de uma pequena fortaleza, um lugar onde não havia espaço para ele. Venâncio, então, passa a se encolher, a se fechar sobre si

mesmo e adoece. Esse encolhimento acarretou-lhe um desequilíbrio psicológico característico do tempo. Os romances do século XIX mostram muitos exemplos de lugares que serviram de refúgio às pessoas desajustadas, como os castelos, os conventos, as torres. Hoje em dia, os hospitais psiquiátricos e as prisões continuam a nos lembrar dessas formas de regressão psíquica.

A condição celibatária de Venâncio, o seu desapego ao dinheiro, a sua alienação política enquanto o Brasil se encontrava às portas da Segunda Grande Guerra, a despreocupação com o que estava a seu redor, fazem dessa personagem o tipo que Benjamin caracterizou como o ser solitário e voltado para a própria realidade, um ser que aproxima dos pensamentos aquilo que lhe convém. Assim, Venâncio, ensimesmado, “[...] cozinha pensamentos na beira do fogão”:

> Na tranqüilidade da manhã, ao se sentir o único ser vivente, parecia-lhe que o tempo, para ele, nunca iria esgotar-se. Horas a fio ficava na mesa, agora que já se aposentara e não tinha obrigações a cumprir. Senão acordar, encarar o sol e voltar a dormir quando escurecesse. Em verdade, Venâncio abstraía-se facilmente dos fatos circundantes. Já no tempo em que viviam juntos, Madruga chamava-lhe a atenção. Ao surpreendê-lo diante do fogão, a cozinhar os pensamentos, sem querer arredar os pés dali. (PIÑON, **RS**, p. 133).

O pontilhado mnemônico que constrói as trilhas dessa personagem foi desenhado por ela própria à medida que percorria textos, lendo-os na biblioteca. Textos de história de um Brasil pretérito.

O *flâneur* nutre-se desse tipo de “[...] embriaguez anamnéstica [...]” que o faz interessar-se não apenas por aquilo que “[...] lhe atinge o olhar [...]”, mas “[...] com freqüência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como de algo experimentado e vivido. Esse saber sentido se transmite, sobretudo, por notícias orais.” (BENJAMIN, 2000, p.186). No caso de Venâncio, o conhecimento, que o guiará por suas andanças num passado, é construído por meio dos livros. “Nos salões da Biblioteca Nacional, Venâncio sentia-se em casa. Na antevéspera de uma revolução, lia, encantado, os

relatos dos viajantes que visitaram o Brasil em meados do século XVII." Aos poucos, a realidade encontrada nos livros foi-se transformando numa segunda realidade para Venâncio. Ao olhar para trás, Venâncio só vê as ruínas que o progresso trouxera e, em seu delírio, faz ressurgir das cinzas os mortos soterrados. Das páginas, saltam as personagens do passado. "Com eles [os viajantes] identificado, sentia-se igualmente a galgar as mulas, vencendo picadas, atravessando os caminhos para Minas Gerais." (PIÑON, **RS**, p. 140).

"O *flâneur* é o 'historiador alegorista', exilado do espaço e do tempo oficiais que, por *dépaysement* lingüístico, evoca o passado estrangeiro para transformá-lo em algo familiar, transmissível, mantendo com ele uma relação performática", lembra Chaim Féres (2003, p. 93). Exilado do tempo oficial, Venâncio se refugia no século XIX. Isolado em seu espaço interior, ele procura um lugar onde seu espírito possa estar de férias completas. A cidade do Rio acolhe essa personagem que passa a preencher os espaços vazios da cidade com as histórias pretéritas lidas nos livros.

A cidade funciona, para Venâncio, como um solo onde, às vezes, ele pode encontrar firmeza. Ele conhece a história daquela cidade e de seus habitantes. Do português dominador ao negro escravo. Mas ela lhe oferece, também, muitos lugares ocos e sem sentido para ele em sua peculiar situação de estrangeiro. A cidade torna-se, então, o campo onde não pode pisar com segurança. O mundo torna-se flutuante.

Madruga intui essa duplicidade do amigo ao compará-lo às ondas que batiam na praia: "[...] debruçado sobre a mureta da Avenida Beira-Mar, (Madruga) apreciava as águas quebrando-se contra as pedras. Aquelas eram as águas de Venâncio." (PIÑON, **RS**, p. 240). As ondas moventes lembraram a Madruga o caráter duplo do amigo, duplicidade que não lhe permitia sentir-se num solo seguro. As ondas pertencem ao passado, ao presente e ao futuro. Flutuantes, vindas do passado, jogadas contra o solo do presente, elas resumem, para Madruga, a alma de Venâncio.

Madruga não entendia os livros. Preferencialmente ele lia jornais, privilegiando, assim, a informação em prol do conhecimento, sem distinguir uma do outro, como é comum entre os homens de negócios. Ele era uma dessas pessoas. Preso à realidade do momento, não pensava no sentido da vida. Habituado a dominar uma conversação, só dava a palavra a Venâncio diante "[...] de inesperada dificuldade que encontrasse com episódio da história do Brasil: '– De tanto ir à Biblioteca Nacional, você tem obrigação de dominar a vida brasileira. Não é para isto que os livros servem?'" (PIÑON, **RS**, p. 141). O que Madruga desejava era que o amigo complementasse seu discurso com dados da história do Brasil que se aplicassem aos seus interesses imediatos. Mas os livros não davam a Venâncio apenas informações, davam-lhe caminhos que o levavam ao sonho, caminhos semelhantes a sementes que germinavam em seu cérebro e o faziam uma personagem da história do Brasil. Venâncio sentia-se espectador de um tempo pretérito.

Esse mergulho na história do Brasil o faz imaginar o Rio de Janeiro do passado e transformar-se num narrador. Por meio do telescópio instalado bem à frente de sua janela, de onde ele podia ver a paisagem, o "[...] ocioso sonhador [...]" realiza uma viagem pelo tempo. É ainda Benjamin quem lembra que a "[...] embriaguez anamnéstica [...]" que transporta o *flâneur* a tempos passados pode ser despertada por tudo o que o circunda. O *flâneur* penetra nas diversas fases que compõem a arquitetura de uma época; nos jardins, que remetem a épocas passadas; nas cenas dos filmes antigos. (BENJAMIN, 2000, p. 186). A rua conduz o *flâneur* ao passado.

O cinema tornou-se, para Venâncio, além dos livros e da paisagem do Rio de Janeiro, mais um caminho para sonhar:

> Obcecado pelo rosto de Greta Garbo, Venâncio percorria os cinemas. Diante de um prolongado close na tela, muito além das suas expectativas, suspirava imerso em profunda emoção. E tomado de pudor por tal sentimento, não o repartia com Madruga. Madruga o teria ridicularizado. Não perdendo a oportunidade de acusá-lo de viver em busca do inacessível. (PIÑON, **RS**, p. 145).

É dessa “[...] embriaguez [...]” que Venâncio é tomado. Ora se vê sobre o lombo de uma mula a desbravar Minas Gerais no século XVII, ora se vê no Rio de Janeiro no mercado de escravos, ora se apaixona por Greta Garbo das telas de cinema. A esse respeito, Benjamin cita uma interessante passagem de Flaubert em **Madame Bovary** em que ela é tomada por semelhante embriaguez:

> Hoje, por exemplo, homem e mulher ao mesmo tempo, amada e amante, passeei a cavalo numa tarde de outono, sob folhas amarelas, e eu era os cavalos, as folhas, o vento, as palavras que se diziam e o sol vermelho que fazia se entrefecharem as pálpebras inundadas de amor... (BENJAMIN, 2000, p.228).

Esse século pretérito apresentou-lhe Odete, e o fez imaginar-lhe a história, como escrava de um Brasil ainda colônia, a partir de seu tipo físico. Venâncio lhe oferecerá uma bela página de seu diário.

A página que ele escreve com a data de 8 de setembro de 18... mostra-o junto de Madruga, Rugendas e Eulália a visitar o mercado de escravos. Foi ali que viram quando

> Odete despediu-se de seu homem com o olhar incendiado pela febre. Teve tempo ainda de roçar levemente a cabeça do filho. [...] Odete encontrava-se entre os negros da fila de frente, os primeiros na lista do leilão. Esguia, de porte altivo, era certamente uma aristocrata. Mais elegante que qualquer um de nós. Sua origem, a perder-se no tempo, sobrepujava-nos. Quando chegamos à terra, nossas famílias ainda comiam carne crua, enquanto que a sua, na Costa do Marfim, refinara-se na criação de deuses singulares. (PIÑON, **RS**, p.403).

Ao descrever Odete pela pena de Venâncio, a autora-modelo denuncia um dos principais traços da linguagem de Nélida, a sensualidade:

> Cada um de nós olhou Odete por razões pessoais. A mim, atraiu-me seu traseiro rijo e harmonioso. Nunca vira antes um tão belo. Recentemente aprendêramos que a palavra bunda, com que se designava parte do corpo, tinha origem africana e apenas começara a lograr substância erótica na língua portuguesa. O simples fato de se dizer bunda já fazendo a boca salivar. [...]
>
> O peito de Odete, ali exposto, era de fino recorte. Ademais generoso. Rugendas, Madruga e eu, escravos, porém, do seu traseiro, sentíamos em uníssono o intemporal desejo de passar a língua por suas fendas, lascar com carícia sua superfície, lambê-la toda. (PIÑON, **RS**, p.403).

Compreendemos essa linguagem como uma manifestação da concepção carnavalizada da vida manifestada pela escrita da autora, numa exploração do que Bakhtin

já compreendera como um ato de rebeldia por parte do escritor, de não-aceitação das ordens institucionais.

O saber, porém, trazia-lhe angústia: “À medida que Venâncio avançava no conhecimento humano, advinha-lhe uma angústia que o lançava às ruas, sem por isso lograr a docilidade. Solitário, embicava para o Bar Adolfo, na expectativa da vinda de Madruga.” (PIÑON, **RS**, p. 140).

Madruga era um homem centrado, seguro, diferente de Venâncio. Vivendo a mesma época histórica, morando na mesma cidade, o tempo e o espaço, apesar de serem os mesmos, mostram-se completamente distintos para esses dois tipos de personagem. Enquanto Venâncio divagava pelo passado, Madruga se preocupava com o futuro. Em como poderia arrebanhar mais dinheiro. Por isso, com vistas no porvir brasileiro, na necessidade de industrialização apresentada pelo país, “[...] meditava longamente sobre o objeto de fabricação industrial que arrastasse em seu bojo, além do caráter permanente, a equivalência de uma obra de arte, ajustável sempre aos tempos por virem”. (PIÑON, **RS**, p. 143). Daí, a brilhante idéia de produzir refrigeradores.

Enquanto temos um Madruga preocupado com o enriquecimento, com a arrancada da industrialização no século XX, temos um Venâncio que quer resgatar os valores humanistas do passado. Essas duas figuras opostas constituirão parte da dialética que as personagens fazem ecoar no interior do texto, tornando-o, num todo, um “grande diálogo”. (BAKHTIN, 2002b, p. 42).

Muito significativa no texto do narrador-onisciente é a voz da autora, num dos parágrafos da página 240. Ela mostra Madruga preocupado com a doença do amigo que teimava em “[...] viver no passado [...]”:

> Uma realidade, no entanto, que Madruga mesmo hesitava em definir ou configurar-lhe os limites. Portanto sendo-lhe difícil conhecer de perto as perdas reais de Venâncio, o que exatamente lhe fugira pelo bolso furado da sua calça. Se teria o direito de julgá-lo desequilibrado, merecendo internação, só porque

> devotava ele parte do seu tempo a enxergar, através da **luneta alemã**, um Brasil pretérito, de cem anos atrás. E com tal verossimilhança que se convencera de lhe haver captado o espírito e a forma. (PIÑON, **RS**, p. 240) (Grifo nosso).

Ressaltamos, negritando, a expressão “luneta alemã.” Compreendemos o fato de Venâncio enxergar o mundo através da luneta alemã como uma metáfora dos olhos dos filósofos alemães. Ela remeteria, acreditamos, preferencialmente, a Benjamin, o autor que se dedicou a estudar o *flâneur* baudelairiano, tão consoante com Venâncio.

2.2.4.1. A cidade é o labirinto do “flâneur”

> “A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto.”
> (BENJAMIN, 2000, p. 203)

O telescópio, instalado bem defronte à janela, proporcionara a Venâncio a observação da paisagem, levando-o a imaginar o que ali se passara, cem anos atrás. Tudo registrado no diário com “[...] inegável desenvoltura, pelo século dezenove. De onde ele retornava, com sombrios prognósticos, para instalar-se no próprio século. E sempre com exemplar desrespeito por qualquer ordem cronológica e seqüências contínuas.” (PIÑON, **RS**, p. 680). Características comuns às que a autora costuma utilizar em suas obras.

Venâncio confia o diário a Eulália. Só muitos anos depois, instada por ele, venceu os limites da prudência que a fizeram respeitar a escrita do amigo.

O diário continha páginas datadas desde 26 de julho de 18.... Eulália prosseguiu por suas páginas até 5 de outubro do ano seguinte, quando suspendeu a leitura ao lhe parecer que Venâncio entraria em intimidades que não teriam sido do seu agrado:

> ‘Só então Eulália me olhou, como se quisesse falar. Percebi-lhe a crispação no rosto. Acaso algum segredo feria-lhe a alma? Recolhi do chão algumas folhas caídas a esmo e as ofertei, à guisa de flores, sem uma palavra. Ela agradeceu. Eu porém não sabendo qual seria o próximo passo. Quereria ela que eu lhe explicasse...’
> Eulália interrompeu a leitura. (PIÑON, **RS**, p. 414).

De que Eulália tinha receio? O narrador-onisciente deixa o leitor pensando sobre as enigmáticas palavras de Eulália:

> – Deus sabe o que faz, quando me escolheu para Sua filha, disse Eulália de repente. [...]
>
> – Se eu não fosse tão acanhada com as coisas da terra, teria corrido o perigo de praticar atos impróprios. De comprometer a minha vida com as seduções passageiras do mundo. Assim, Deus acertou quando me trouxe até Sobreira, só para ouvir as histórias do meu pai. Foi ele o único contador de histórias que me seduziu até hoje. (PIÑON, **RS**, p. 415).

Como vemos, o comentário de Eulália deixa o leitor pensativo. Por que ela "[...] teria corrido o perigo de praticar atos impróprios? De comprometer a [sua] vida com as seduções passageiras do mundo."? Por que ela teria usado a palavra 'seduzir' exatamente num momento como esse? Já, por outras vezes, o narrador-onisciente deixara entrever, nas dobras da narrativa, o relacionamento entre Eulália e Venâncio.

Perambulando pelo passado, Venâncio não abandona o hábito do *flâneur* e, observando os modos dos brasileiros, intuía seu caráter:

> Nos primeiros dias, vaguei a esmo pelo Largo do Paço, as ruas Direita, Sabão, São Pedro e Rosário. [...]
>
> Nas ruas estreitas, iluminadas a lampião a azeite ou a gás, segundo o local, eu via o povo passar. Não tinha coragem de abordá-los. Falavam uma língua de acento oposto àquele ouvido antes, à margem do Tejo. Uma língua salgada, com ritmos retumbantes. Havia que mexer com os quadris e os olhos para bem a falar.
>
> E, graças a este aspecto viçoso e colorido, dizia-se a palavra bunda sem rubores em quem a pronunciasse. Devendo-se esta naturalidade à presença africana no país. Responsável, aliás, pela introdução deste vocábulo na vida brasileira. Uma palavra de tal sorte magnética que, à simples enunciação, certos homens, incontinentes, lançavam-se, em plena via pública, a bolinar as mulheres do povo, para gáudio de outros, que a tudo assistiam.
>
> Confesso que estranhei. Não ousei imitá-los. Embora desconfie que, por tais meios, elas haviam dado início a uma nação esperta e inteligente. (PIÑON, **RS**, p. 391).

A sua escrita deixa transparecer a crítica de uma autora-modelo preocupada com a situação social e política do Brasil.

Na vinda ao Brasil, em 1913, ao desembarcar no cais, em posição defensiva, Venâncio foi surpreendido pela índole amistosa do povo. Todos desejosos de festejar.

“Afinal [...]”, pergunta-se, “[...] Qual é o formato do sonho deste povo? De que terra e modelo eles pensam partir, a fim de viver de fato o delírio e a epopéia?” (PIÑON, **RS**, p. 392).

Os desenhos de Rugendas também mostram a leitura que o artista faz do cenário do Rio de Janeiro com o intuito de legar à História um retrato do Brasil:

> Por estima a Rugendas, jamais lhe perguntei onde vira escravos com ar de estátua e limpos como aqueles. Encaixados todos num cenário pródigo. Faço-lhe de leve observar que a riqueza espelhada nos seus desenhos talvez estimulasse a cobiça estrangeira.
>
> Rugendas reage. É inocente a respeito. Julga-se a serviço da história brasileira. Seus registros ainda seriam tidos como preciosos. (PIÑON, **RS**, p. 398).

No estudo sobre o *flâneur*, Benjamin observa com que sensibilidade ele intui a natureza na cidade. Comentando um trabalho de Victor Hugo, o autor observa que “[...] o rebuliço atordoante de Paris produzia sobre ele o mesmo efeito do mar” (2000, p. 208). Assim, igualmente em Venâncio, a baía de Guanabara desperta sentimentos:

> A natureza é branda na aparência, até mesmo ociosa. Como que apazigua os ânimos, embora sob o remanso desta superfície visível, a cidade acumule estranhos eflúvios, impulsos constituídos de mistério e violência latente.
>
> Mas logo ela se torna hospitaleira com o seu crepúsculo incendiado de cores indescritíveis, que nos comove e emudece por volta das seis horas. (PIÑON, **RS**, p. 398).

Assim, adentrando no espírito da cidade – mundo profano desse romance carnavalizado – esta transforma-se, para Venâncio, num excitante labirinto sócio-espaciotemporal. Durante um certo tempo,

> o periscópio oferecia-lhe um problema. Embora limpasse as lentes com álcool e flanela, elas embaçavam-se com freqüência. Quando o instrumento, sem explicação aparente, devolvia-o automaticamente ao ano de 1940. Em total desrespeito à sua vontade, que desejava prosseguir no século dezenove. (PIÑON, **RS**, p. 190).

Venâncio foi, ainda, *flâneur* da noite: “À noite, caminho com gosto pelas ruas. Sigo o traçado irregular do casario baixo, onde em geral instalou-se o comércio. Enquanto passo em revista as caras nas janelas, depois do jantar”. Na posse da cidade, a angústia do

homem do final do século que perduraria pelo seguinte, na tristeza de saber-se sem rumo, sem lugar, sem tempo certo:

> A América vai me tomando devagar. Rouba-me a última porção épica que almejei um dia exibir. Começo a ser um personagem sem história e sem livro. Sem um folheto ao menos que fale de mim. [...]
>
> Este século em que agora vivo nada me diz. Aponta-me somente carências dramáticas. E uma cronologia que sucumbe a cada dia, de uma semana sem grandeza. Tudo me chega contaminado pelo sentimento de viver o desterro. Onde encontro-me então?
>
> Havia que deixar este século ou esquecê-lo de vez? Almejo unicamente esconder de Madruga, Rugendas, Eulália, a natureza das minhas aflições. (PIÑON, **RS**, p. 400-1).

Apesar do acúmulo de conhecimentos, ao *flâneur* falta a iniciativa para ligá-lo à práxis, ao espírito prático do tempo.

O conhecimento que Venâncio adquirira nas bibliotecas levaram-no a flanar e a questionar “[...] se sua vida fora obra do destino, ou omitira-se de forma deliberada, com o propósito do tempo esvair-se à sua frente, assim não se formando entre ele e a vida laços merecedores de celebrações e provas concretas.” (PIÑON, **RS**, p. 145). Os conhecimentos adquiridos por meio dos livros constituíram uma segunda existência para Venâncio, ligada ao devaneio e aos passeios diários pelas ruas do Rio de Janeiro.

Com a doença de Eulália, o diário de Venâncio vai parar nas mãos de Breta. Nessas páginas, encontra-se o segredo da história pessoal de Venâncio que é, também, uma página da história da Espanha: a ditadura de Franco. O pai, tido como demente, fora detido na Espanha e a “[...] doença progrediu tão somente graças a uma ideologia ímpia e perversa, que no seu cerne podia gerar a loucura coletiva.” Venâncio atribui seu devaneio imaginativo, ao escrever o diário de um Rio de Janeiro pretérito, à herança do pai: “Só agora descubro a herança do pai, sob a forma de sintomas que me compungem e me fazem olhar a humanidade com mirada esgazeada e o peito em frangalhos.” (PIÑON, **RS**, p. 716), deixando uma dúvida no espírito do leitor, no final do diário, por meio de uma última

indagação: “[...] terei sucumbido à vaidade, ao registrar essas anotações? Ou só quis de fato me fazer notado por Eulália?” (PIÑON, **RS**, p. 730).

2.3. CONCEPÇÃO CARNAVALIZADA DA MORTE

Para tratarmos desse tema, reportamo-nos a Bakhtin (2002), a Blanchot (2001) e a Bhabha (2001), principalmente, a fim de refletirmos sobre a questão da vida e da morte nessa república de sonhos. Foi interessante observar, além desses textos, o de Shoshana Felman, sobre a concepção da morte como “[...] fundadora da cadeia narrativa.” (FELMAN, 1977, p. 269).

De fato, a morte é a fundadora da cadeia narrativa d’*A república dos sonhos*. É a agonia de Eulália e a expectativa de sua morte que iniciam o movimento narrativo. Ela aparece, então, não como fim, mas como ponto de partida.[33] Com a morte de Eulália, nasce um texto. Fato que se repetirá, mais tarde, com a morte de Madruga, na promessa do texto da escritora Breta. Não podemos deixar de associar a afirmativa de Felman ao princípio da carnavalização de Bakhtin: “O nascimento é prenhe de morte, a morte, de um novo renascimento.” (2002b, p.125), princípio que será novamente relembrado em nosso texto.

O tema da morte é abordado pelas personagens com naturalidade, como aceitação do processo natural da vida. Ainda que envolva a presença da morte, o narrador-onisciente revela uma dose de humor ao contar o caso da dentadura de Xan.

De tanto Ceferino insistir, Xan resolvera ir ao dentista, uma vez que lhe haviam sobrado oito dentes – e ele interpretou o fato como o prenúncio do fim próximo. Mais

---

[33] “C’est dont la mort qui devient de la sorte fondatrice de la chaîne narrative: en inaugurant le mouvement du déplacemnet du manuscrit et, par conséquent, le procès de la substitution des narrateurs, la mort apparaît non pas comme un fin, mais, bien ao contraire, comme un point de départ: point de départ du *transfer* du récit, c’est-à-dire de sa survivance, de sa capacité de continuer en vertu des passages réitérés qu’ il opère de la mort à la vie.” (FELMAN, 1977, p. 269)

ainda. Ela parecia que retardava em chegar: "– O que fará por mim este desgraçado? Se há muito a vida me persegue. Não vê que já me preparo para morrer?" Após extrair-lhe os oito dentes que lhe restavam, esse ofereceu-lhe a dentadura de um outro paciente, bem abaixo do preço, só porque "[...] a morte surpreendeu-o bem diante do espelho, quando justamente se enfeitava para ir a Pontevedra conhecer a sua dentadura." (PIÑON, **RS**, p.360-1).

A morte de um animal podia ocasionar tanta ou maior dor do que a perda de um ser humano, pois os animais, para os galegos, eram, praticamente, seres míticos. Haja vista o bode Menelau do castelhano Saavedra, "[...] orgulho da sua espécie [...]". Tendo fugido por arte de Breta e de sua amiga Adélia, o bode afogou-se e foi encontrado morto. Ao saber da notícia, "Saavedra empalideceu, apoiando os cotovelos na mesa. Algo tocara-lhe a fibra do coração. (...) E passou a investir contra todos, aos gritos, (...) bem podendo chamá-los de assassinos." (PIÑON, **RS**, p. 161).

Não menor aflição sentiu um camponês pela morte de uma vaca, apesar do consolo de Dom Miguel, tentando convencê-lo

> [...] de que a natureza dos animais levava-os à morte, [...] Havia até animais capazes de consolar o dono, de animá-lo a viver sem sua companhia. Desde que lhe perscrutassem o olhar sábio que tudo dizia, embora privados de fala. Assim sendo, aconselhava-os a voltar às pressas ao curral. Chegariam a tempo de ler tais mensagens. E se comoverem com a morte de uma vaca a arfar e babar entre a palha, com cheiro de urina. Ninguém, como ela, abdicava da vida com tal suavidade. (PIÑON, **RS**, p. 293).

Com a mesma suavidade, morre Pégaso, o cavalo de Salvador. Após ter passado toda a noite a velar o dono na companhia de Xan, Pégaso morreu "[...] na mais absoluta discrição. [...] Xan contemplou Salvador e Pégaso sem temor da morte. Um fato natural, que acarretava singelas despedidas e um rápido enterro. A abertura de uma vala. Lá no monte, onde depositar Salvador e Pégaso. Não iria separá-los." (PIÑON, **RS**, p. 385).

Os animais domésticos eram sinônimo de continuidade de vida. Urcesina ajudava-os a nascer e brindava com um copo de vinho a sua chegada a casa. Enfurecia-se quando lhe comunicavam o extravio de um animal no monte. “Era um crime abrir mão de uma cria que lhes nascera no próprio curral, praticamente no leito conjugal. Representava o mesmo que sacrificar um filho no altar da ganância.” (PIÑON, **RS**, p. 356).

A velhice é percebida como conseqüência natural do prosseguimento da vida. Assim sendo, o “[...] sentido antecipado da morte [...]” é despertado pela lembrança. Da casa de infância. Da paisagem. Dos velhos da família. Tendo levado Breta para a Galícia, Madruga compreende que sua intenção era transmitir-lhe a herança cultural de seu país. Esse sentimento foi despertado pela visão das montanhas de Sobreira e iluminado pela luz “[...] avivada pelo candeeiro da memória.” (PIÑON, **RS**, p. 163). Onde seria de se esperar o trágico, aflora o poético, por meio do processo metafórico.

Morte e vida lutam por um espaço no corpo do texto. A idéia do biunívoco, símbolo da ação carnavalesca, presente nas culturas ocidentais quiçá desde sempre, manifesta-se também no espaço literário. E, sem dúvida, faz parte da poética piñoniana. A morte-renascimento está presente nas obras de Nélida, tendo assumido muitas formas simbólicas. Já dissemos do valor ao poder da imaginação dado pela autora-empírica aos atos da criação em seus textos. Pois essa imaginação que faz as personagens teimarem na busca de novos caminhos não é mais que a busca do renascimento e a aceitação da morte, princípio da carnavalização.

Seria útil recorrermos a outros textos de Nélida para demonstrar a presença dessa polarização e a tentativa da superação da tensão negativa que a morte implica por meio da imaginação.

No conto “Cortejo do divino” (PIÑON, 1997, p.59), há a história de dois amantes que se amaram tanto que o povo tomou o fato como um acinte à moralidade:

> Submetam a mulher à expiação. Ele dizia soluçando. A cela um pouco maior do que o corpo. Amarraram seus pulsos e lhe ensinaram que devia manter-se ajoelhado. Até que confessasse:
> – Sim, é amor, e vocês não sabem. [...]
> – Hei de amar até a naturalidade. [...]
> – Soltem a mulher, e o homem também.
> E não que os movesse a piedade, pois já se passara um ano, mas por desejarem conhecê-los em regime de liberdade. [...]
> Eles porém repousavam sobre pedras, sem jamais nos últimos tempos ela olhar o companheiro. Pois não somente a mulher atingira a perfeição na questão dos ruídos, para ele se ferir sempre menos, como o imitava assimilando solidária a sua cegueira, buscando ir de encontro aos galhos espinhosos que o haviam ferido antes, de modo que a dor do homem também se transmitisse ao seu corpo. Ambos acentuavam os desastres de certas formas físicas, e vendo-os sangrar a cidade sofria no seu permanente cortejo.
> Ninguém mais suportava aquela altiva resistência. Os dois rostos destilando um prazer diário, mas de fúria tão esquiva que se abrigava, e jamais se viu sua luxúria. Até que o prefeito disse:
> – Eles venceram e não os seguiremos mais. Se quiserem, podemos mesmo matá-los.
> A proposta foi recusada. Aquele amor ainda haveria de se esgotar um dia, defendiam eles agora todo estigma. Atrás deles, o cortejo visitava ruas, campos, caçando borboletas, maravilhas. O sentimento do divino. Embora vivessem o homem e a mulher na escuridão. (PIÑON, **SA**, 1997, p. 59-65).

A força sobrenatural reconhecida pelo povo, e que impulsiona os amantes, é a teimosia de viver. A presença da praça e das ruas públicas, como acontece no texto citado, é o palco perfeito para a carnavalização, pois a praça é o espaço natural do povo. Outros traços de oposição carnavalizada do texto retirado do conto são: o reflexo dos dois amantes num mesmo sofrimento, “[...] a altiva resistência [...]”, o par homem-mulher ora em prisão ora em liberdade, o amor provocador de prazer ou de dor, o viver entre a luz e a escuridão, a dúvida entre deixar viver ou matar, a cegueira do homem e a visão da mulher, a cultura lutando contra a natureza e vice-versa, o possível “[...] repouso sobre pedras [...]”, a “[...] altiva resistência até sangrar [...]”, até o ápice do “[...] sentimento do divino [...]” e a “[...] expiação [...]”. É incrível como, num trecho relativamente curto, haja tantos elementos biunívocos colocados lado a lado numa demonstração perfeita do processo da carnavalização.

A idéia de aceitação do fenômeno da morte, em Bakhtin, resulta do transcorrer da própria vida. A certeza das mudanças. Das transformações. Vida e morte entrelaçadas.

Começo de uma, fim de outra. Fim de uma, começo de outra. Assim Bakhtin vê “[...] o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Assim se pode expressar a idéia fundamental do carnaval.” (BAKHTIN, 2002b, p. 124).

2.3.1. O papel das máscaras

A máscara está presente no romance a partir de seu próprio engendramento. O fato de termos três narradores, por si só, já daria, ao romance, veios de carnavalização. Trata-se de uma repartição de identidades que transitam no tempo.

À narração de Madruga como sujeito solar, contrapõe-se a de Breta, como narradora de outro tempo, de outras idéias, de outro espaço. De certa forma, Breta é a confirmação da narração de Madruga, mas é também a sua negação na medida em que ela não o absorve totalmente. Pelo menos com relação às suas idéias e vontades. Ela promete uma narração futura, mas não nos moldes que o avô deseja. No fim da vida, Madruga tem um desabafo que diz muito. Mais do que sua neta ousara compreender: “– Agora me deixa, Breta. Por favor, e a expulsei do meu corpo.” (PIÑON, **RS**, p. 712). Madruga compreende que ela será herdeira de suas palavras, mas suas histórias terão, também, e principalmente, as marcas de sua própria personalidade.

A utilização das máscaras é um fenômeno ligado à carnavalização. A morte não só põe, como também tira máscaras. Mas atrás de uma não haverá outras, e outras, e outras? Remetendo-nos à crônica de PIÑON, “A máscara do meu rosto”, uma das primeiras de **Até amanhã, outra vez**, texto de 1999, compreendemos um pouco mais o valor teatral que a autora-modelo dá às máscaras. Nessa crônica, a personagem-narradora, estando prestes a sair de casa, deve decidir que máscara vai usar, pois não sabe viver “[...] sem as máscaras, que me protegem, são a salvaguarda da minha liberdade.” Ela

> [...] duvida que alguém prescinda do uso da máscara. Ande inadvertido pelo mundo, oferecendo o rosto cru dos seus sentimentos. Desajeitado e pobre, quando poderia dispor, a qualquer hora, de mais de mil máscaras, todas capazes de impulsionar o espetáculo humano, de corresponder à natureza secreta do seu dono, de encharcar de vinagre e esperança qualquer coração. (PIÑON, **AAOV**, 1999, p. 9-10)

Elas são tantas que a narradora já não sabe fazer a diferença se está ou não usando uma, ou se até para a morte se apresentará sem máscara:

> Olho-me ao espelho. Estarei usando máscara mesmo quando estou sozinha? Acaso já não vivo sem ela, só respiro por meio de seus artifícios? É ela que me deixa alada e terrestre, permite-me voar e contornar seres e objetos de cristal? É a máscara que pousa desajeitada no meu rosto, onde há de ficar para sempre, até derreter um dia como se fora feita de cera? (PIÑON, **AAOV**, 1999, p. 10).

Diante do leito fúnebre da esposa, o narrador-Madruga sabe que todos desempenham papéis e usam máscaras:

> Durante o velório de Eulália repetíamos gestos, alguns obscuros e esmaecidos, vividos anteriormente, no enterro de Esperança. A filha até então fora a nossa gloriosa morta. Naquela capela mesmo, por coincidência pranteamos-lhe a morte. Tudo agora se fazia de modo mais comedido. Havíamos perdido a teatralidade, a vida nos aquietara. (PIÑON, **RS**, p. 695).

Após a morte de Eulália, Breta, em seu papel de narrador, também quer mostrar um rosto que é o que deve ser visto pela família:

> Chego ao Leblon como sempre. Uso máscara e não sou observada. Madruga e Venâncio ocupam as respectivas poltronas. Após a morte de Eulália, Venâncio foi ficando na casa. Ambos agem de comum acordo e falam cada vez menos. Madruga aceitou meu beijo, mas esquivou-se de me olhar. (PIÑON, **RS**, p. 731).

Possivelmente, Madruga não queria ver a máscara de Breta, uma vez que não podia mais ver através de seus olhos, como outrora: “Pretendia rever a Galícia através do primeiro olhar que Breta pousasse naquela terra agreste e verde.” (PIÑON, **RS**, p. 33).

Breta-personagem usa as máscaras que lhe convêm, conforme a situação que deve enfrentar. E assim, também as outras personagens.

Eulália se fazia de meiga no dia-a-dia, para conviver com a família:

> Fortalecia-se com a reza e o tímido sorriso. [...] Em certos dias, porém, sentia-se no teatro, como se à sua frente se movessem algumas figuras cujas máscaras correspondiam a familiares mortos. Sem esta visão a assustar. Até porque, há muito, na sua escala afetiva, definira-se pelos mortos. Parecia-lhe que, de longe, eles olhavam a vida com a benevolência de quem dispunha da eternidade. Pelo fato de serem exímios apreciadores de tudo que havia ficado atrás. Bem diferentes dos vivos, que expressavam a alegria de forma ruidosa, beirando a mentira e a decrepitude. (PIÑON, **RS**, p. 7).

No afã de renascer, ainda que “[...] ultimamente lhe pesasse o encargo de partilhar o cotidiano com o marido.” (PIÑON, **RS**, p. 8), é a aproximação da morte que desperta em Eulália o desejo de deixar objetos capazes de recordá-la após sua partida. Nesse afã de deixar lembranças, como dissemos acima, no item sobre Eulália, ela havia colecionado episódios da vida de seus filhos em caixas, entregando cada uma a cada um deles. Breta recebe a caixa de Esperança, ela, que era a continuação viva da mãe. Breta figura no lugar de uma mulher como Esperança gostaria de ter sido: livre, respeitada, emancipada.

Retomando o processo que culminará com a morte de Eulália, o narrador interpõe um deslizamento de imagens entre ela e Madruga: a fronte do marido, máscara que introduzirá, mais adiante, a figura do pai:

> Eulália desviou o olhar. Evitando ver a fronte do marido, por onde parecia circular uma mensagem determinando-lhe o cumprimento de um fato inadiável. E ante o qual ela rebelava-se. [...] Não era fácil aceitar que a morte vinha tão próxima, anunciada através da fronte de Madruga, alheio a tudo. (PIÑON, **RS**, p. 13-4).

A iminência do desenlace dessa personagem dá ensejo a que o narrador-onisciente apresente os demais membros da família. Assim, desfilam, diante dos olhos moribundos de Eulália, sua serviçal e amiga Odete; seus filhos Miguel, Bento, Antônia e Tobias. A neta Breta. Madruga. Venâncio. Os outros netos, genro e noras.

Esse narrador faz suas as palavras de Madruga, introduzindo-as no corpo da narrativa:

> Vamos, Eulália, fale de uma vez com quem vai ficar a minha história? E para onde vão seguir os sonhos, que tanto prezas? Acaso existiria um só mortal autorizado a recolher as histórias dos mortos enterrados à sombra de árvores sem memória? (PIÑON, **RS**, p. 20).

Nas palavras dessa entidade onisciente, a autora-modelo já se deixara trair anteriormente ao chamar de “avô” a quem até o momento fora designado como Madruga:

> Madruga deixou o quarto, ansioso por ver o mar da varanda. (...) O avô, a ranger os dentes, condenando Eulália a viver a qualquer preço. Aquele esforço expressando a dor pela perda da mulher, ou por vir a lhe faltar, a partir daquele instante, a principal testemunha da sua vida? (PIÑON, **RS**, p. 19).

A testemunha exerce o papel de memória do Outro. Eulália era uma testemunha da vida de Madruga. Mas de quem é essa voz? De Breta? Ou da autora-modelo na máscara de Breta?

Seja de quem for a voz que faz a observação, fica clara a preocupação da autora-empírica em demonstrar a dialética entre passado e presente.

2.3.2. O valor da testemunha

O ato do sepultamento é a preocupação constante da vida de algumas personagens, como o velho Xan que sonhava em ter o menino Madruga como testemunha de sua morte. Só assim, acreditava o avô, passaria a fazer parte da história, pois a cena de sua morte seria guardada na memória pelo menino.

No mundo contemporâneo, uma das angústias do homem moderno está em saber-se não lembrado depois de sua partida. Como se jamais tivesse existido. A testemunha, por ser detentora da palavra, pode representar o desejo da continuidade da vida que os homens têm manifestado desde sempre.

A **Bíblia Sagrada** nos conta que foi a José que Jacó pediu que o enterrasse e não a qualquer de seus outros filhos:

> E, vendo que se aproximava o dia da sua morte, chamou seu filho José, e disse-lhe: ‘Se achei graça diante de ti, põe a mão por baixo da minha coxa; usarás comigo de bondade e fidelidade, e não me sepultarás no Egito; mas dormirei com meus pais, e tu me tirarás desta terra, e me sepultarás no sepulcro de meus antepassados.’ (GÊNESIS, 47, p. 71).

Príamo, na **Ilíada**, suplica o corpo do filho Heitor a Aquiles para que possa ter as honras dos ritos funerários:

> [...] e o único herói que restava, dos muros amparo e de todos,
> a combater pela pátria, não há muito tempo mataste,
> o meu Heitor, cujo corpo aqui venho insistente pedir-te,
> às naus Aquivas trazendo resgate de preço infinito. (HOMERO, **Ilíada**, canto XXIV, v. 490-502).

Esses exemplos demonstram o quanto o homem preza sentir-se lembrado após a morte e o quanto abomina a idéia de acabar-se todo no corpo perecível.

O ser humano, onde quer que viva, nem que seja na completa errância, como a personagem Salvador, deseja ao menos alguns palmos de terra, "[...] é a parte que [lhe] cabe deste latifúndio."[34] "Por isso, ultimamente sofria, pensando não ter um lugar onde morrer." (PIÑON, **RS**, p. 374). Além de providenciar sua sepultura e de Pégaso, Xan lhes servirá de testemunha na hora da morte, numa demonstração de gratidão:

> Xan se pôs a pensar o que representaria para Salvador, naquele estado, ter Xan e Pégaso à sua frente e que, de certo modo, refletiam uma invenção sua. Com tempo, por isso, de eclipsar-se, tão logo ele cerrasse os olhos. [...] Confrontado com Salvador, Xan descobriu que a morte não passava de um desafeto com bafo de cebola. [...] – Ah, Salvador, como foi bom ouvir suas histórias! Conhecer com você este país de bandoleiros, ciganos e patriotas enlouquecidos e nervosos! (PIÑON, **RS**, p. 383-4).

A morte testemunhada pode transformar-se num momento de horror quando atenta contra a dignidade do homem. É o que acontece ao pai de Venâncio, durante a guerra espanhola quando do domínio franquista. Vivendo no Brasil e levando uma vida modesta, Venâncio "[...] não suportava a opulência de Madruga, enquanto a Espanha sucumbia às chamas." Nas cartas que escrevia ao filho periodicamente, a mãe não o deixaria sofrer menos que eles com a forma com que perdera o marido. "Pois se até a irmã parecia agora uma velha! O marido mantendo-a unicamente no leito por ato de misericórdia e pelo medo

---

[34] Reportamo-nos ao texto de João Cabral de Melo Neto: "[...] – Essa cova em que estás,/ com palmos medida,/ é a conta menor/ que tiraste em vida./ – É de bom tamanho,/ nem largo nem fundo,/ é a parte que te cabe/ deste latifúndio." (MELO NETO, 2000, p. 59).

da solidão. Na Espanha, já não se fodia como antes." (PIÑON, **RS**, p. 723). Em visita ao asilo, o pai de Venâncio não dava mostras de reconhecer sua mulher, "[...] ou terá ele dissimulado os seus sentimentos só para defender o último alento de vida, que ainda lhe restava?" (PIÑON, **RS**, p. 728). Demonstra apenas ter fé no poder das palavras: "E sussurrou, de modo a que só elas ouvissem: – Alguém partiu e nunca mais vai voltar. Ficará faltando para sempre. Mas quem sabe um estranho ainda lhes contará sua história, desde que se sentem em torno da mesa para ouvi-lo!" (PIÑON, **RS**, p. 729). Nas palavras do pai demente, ainda se pode notar a crença no poder das palavras e no lugar mítico da contação de histórias. Venâncio faz questão de ater-se a esse ponto importante em seu diário.

A morte de Esperança aliou horror e culpa em Madruga. Nos primeiros instantes em que soube desse fato, sua primeira reação foi o estupor, pois "[...] nunca imaginara que no mundo pudessem existir palavras que o cravassem no chão, um prego enfiado no fundo da madeira. Ali, no corredor, ficou sem se mover, pétreo." (PIÑON, **RS**, p. 486). Depois, com o tempo, a culpa começou a corroê-lo e, juntamente com os outros mortos de Sobreira que havia abandonado,

> [...] a sombra esmaecida de Esperança também surgia na parede, sobretudo nas noites que precediam o Natal. [...] Lá estava Esperança projetada na parede, como se há muito espreitasse o pai, para fazê-lo sofrer. [...] Como se esses mesmos mortos, chefiados por Xan, decidissem emprestar à filha o espaço na parede que o pai negava-lhe na casa, após a ruptura entre eles. (PIÑON, **RS**, p. 386-7).

Madruga dá-se conta da importância de conhecer as pessoas e compreender o que só o diálogo é capaz de proporcionar:

> Vindos ao encontro do imigrante que jamais lhes relatou uma só história do avô Xan. Eles nada sabiam do meu passado, dos meus ancestrais. Também eu lhes desconhecia as origens. Um mútuo desconhecimento, em obediência a uma fatalidade histórica. Todos nós às pressas de passagem pela terra. As vidas calafetadas, para ninguém penetrar nelas. Cada homem uma cela úmida. (PIÑON, **RS**, p. 700)

Madruga assistiu a morte de Eulália, quando ela "[...] fechou os olhos com certa doçura" e "[...] ligeira contração na boca". (PIÑON, **RS**, p. 695). A ausência de Eulália faz

cair as máscaras de todos que viveram com ela. O marido diz que haviam perdido a teatralidade, mas repetiam ainda os gestos vividos no enterro de Esperança. Coube a Madruga narrar a morte e o velório de Eulália. Ele é testemunha da teatralidade que se diluía sem a presença da mulher que os havia cozido com linha suave, mas forte. Durante o velório, os filhos Bento e Miguel e o genro Luís Filho disputavam as honras do que parecia ser, para eles, um evento e Madruga, percebe, mais uma vez, o engodo de ter lutado para somente acumular riquezas:

> Luís Filho e Bento disputavam entre si o direito de recolher flores e os abraços das personalidades presentes. Havendo eu conquistado o Brasil, ali estavam todos, das mais distintas esferas. (PIÑON, **RS**, p. 689-700)

A testemunha do Outro na hora da morte só serve de alento se se tratar de uma pessoa amada. Como José era para Jacó. Como Madruga era para Xan. Ou Breta é para Madruga.

De um modo geral, as personagens piñonianas aceitam a morte com naturalidade. Como um fato do processo da vida. Assim é para Xan que se recusava em ir ao dentista porque já se preparava para morrer. A dentadura postiça era vista como uma invenção “[...] com o propósito de liquidar com a espécie humana”. Era um inimigo que ele se recusava a abrigar “[...] nas suas intimidades. Nunca, antes a morte, que usá-la.” (PIÑON, **RS**, p. 362). A morte seria bem-vinda, porém, desde que acompanhada do olhar do neto, o que lhe era garantido pela curiosidade de Madruga no desenrolar–se das narrativas: “[...] o neto haveria de se fazer presente na hora de sua morte.” (PIÑON, **RS**, p. 365).

2.4. O poder da palavra

> "A esperança poética deve ser reinventada, ou ainda: é à poesia que compete 'fundar uma nova esperança'".
> (BLANCHOT, 2001, p.83)

Mostrar o valor da palavra é um de nossos propósitos. Por isso relembramos Blanchot que, por sua vez, relembra Hegel: "A poesia deve ser reinventada. [...] A linguagem é de natureza divina, não porque nomeando ela eternize, mas porque, diz Hegel, 'ela inverte imediatamente o que nomeia, para transformá-lo numa outra coisa'". (BLANCHOT, 2001, p. 77)

Eulália deixa para Breta algumas lições sobre a arte da narrativa, e para os filhos, as caixas com recortes de suas vidas, para que eles mesmos montassem suas próprias narrativas.

Diante da iminente morte de Eulália, em sua cadeira de balanço, de frente para o mar, Madruga sentia-se "como um barco à deriva". Só, com seus pensamentos, seu único desejo era a esperança de "afiar a memória, e deixá-la de herança para Breta" (**RS**, p. 9). Sua vida transformada em idéia viverá através da linguagem. Esse poder da linguagem pode fazer, da morte, um início de vida pela escrita: "Como impedir-se de ver nesta deturpação idealizante a escuridão mesma e a negra realidade do acontecimento indescritível que se perderam, transformadas por nós, graças a um espantoso subterfúgio, em meio de viver e em poder de pensar?" (BLANCHOT, 2001, p. 76)

Além dos já citados Bakhtin e Blanchot, Benjamin também confere à morte o poder do renascimento pela palavra: "Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível". Não obstante, Benjamin observa que a idéia da morte vem perdendo "[...] sua força de evocação". (BENJAMIN, 1987, p. 207).

Contudo, para o pensador alemão, como observa Kampf Lages, "[...] os influxos melancólicos como causadores de resignação e paralisação do agir, [são] atributos típicos do método do historiador tradicional, que estabelece uma relação de empatia com os vencedores da história" (2002, p.131). No entanto, a estudiosa observa a fé do messianismo judaico no futuro. "É no tempo redimido do futuro que o passado pode deixar de se constituir num tempo vazio, da perda, para se tornar o tempo vivo da experiência, reatualizável na tradição, sobretudo como narração de estórias conservadas pela memória" (p. 134). N'**A república dos sonhos**, esse "redimir do passado" caberá à narradora do amanhã. Para a autora-empírica, como para os judeus, "[...] o futuro não se converteu num tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias". (BENJAMIN, 1996, p.232).

Hannah Arendt associa a liberdade aos atos de pensar e julgar. Assim, ela fala de Eichmann como um ser que apresentava uma total incapacidade de pensar, recorrendo "[...] para lidar com as situações, a comportamentos banalizados e se expressava usando clichês e frases feitas". (SOUKI, 1998). Associamos a liberdade de pensar e a capacidade de escrever aos "antídotos do mal" de que fala a autora. O ato de criar, de uma maneira geral, evitaria o que Arendt chamou de "banalidade do mal". Seria o ato de criar que daria sentido ao mundo, fazendo com que o que é criado ocupe um lugar vazio no mundo das representações. O que antes era irrepresentável passa a **ser**, a partir do ato da criação. Tomando o pensamento socrático de ausência-presença, o mal, para Arendt, é a falta, o vazio, a ausência de bem. Assim, o vazio de pensamento, de reflexão levaria o homem à superficialidade, à irreflexão e, portanto, à ausência de bem.

Além dessa idéia de a arte, ou a linguagem, ocupar um lugar no mundo das representações, Arendt realça, como Bakhtin, o fato do nascimento:

> O conceito de natalidade e a importância do nascimento – fundamentais para Hannah Arendt – fazem com que a natalidade seja a categoria central da política em contraposição à morte que é a categoria central da metafísica. São, em suma, a natalidade e o *initium* que permitem a liberdade de criação no mundo das aparências, das coisas novas. (SOUKI, 1998, p. 141-2)

O nascimento significa, nas obras de Nélida, uma forma nova de escrever. Um rearranjo da sintaxe, uma ousadia no vocabulário, uma tessitura particular de fios narrativos demonstram um novo recorte de mundo por parte da escritora. Conforme nos lembra Leyla Perrone-Moisés, "[...] qualquer linguagem deforma as coisas, assume decididamente seu estatuto de artifício e de ilusão. Daí a importância da forma e sua relação com a verdade, na literatura". (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 106).

A função inovadora de Nélida na literatura, desde seus primeiros trabalhos, prende-se exatamente a esse novo inventar, reordenar e reavaliar a canonização de toda ordem imposta. Seu livro de crônicas possui um texto dedicado inteiramente a "A senhora imaginação", porque, "[...] queira eu ou não, a imaginação faz parte do meu corpo. (...) Ela persegue-me sem mesmo pedir licença e aloja-se em mim cobrando desatinos, engenhos, as histórias que sobram na terra". Nélida sabe que a literatura é movida pelo anseio da completude, mas mesmo "[...] envolta em mil véus coloridos [...]" o ofício do escritor é apenas tentar "[...] esboçar o retrato do seu recôndito mistério". (**AAOV**, 1999, p. 27-8).

CAPÍTULO 3

TEMPO, HISTÓRIA E MEMÓRIA

NO RESGATE DA IDENTIDADE DO NARRADOR

> "A História terá assim conduzido a finitude do homem até ao ponto-limite em que ela surgirá, enfim, na sua própria pureza; já não terá margem que lhe permita escapar a si mesma, nem mais esforços a fazer para preparar o futuro, nem mais terras novas abertas a homens futuros; sob a grande erosão da História, o homem será pouco a pouco despojado de tudo o que o pode ocultar a seus próprios olhos; ele terá exaurido todos esses possíveis que baralham um pouco e escondem sob as promessas do tempo sua nudez antropológica: por longos caminhos, mas inevitáveis e constringentes, a História conduziu o homem até onde ele defronta essa verdade que o faz deter-se sobre si."
>
> (FOUCAULT, p. 340)

3.1. OS TEMPOS DO ROMANCE

Tempo, história e memória foram temas estudados n'**A república dos sonhos** por outros pesquisadores. Pretendemos, porém, fazer uma leitura sobre esses mesmos temas, procurando demonstrar que a abordagem do tempo histórico, mais que narrar fatos passados, deseja resgatar valores contemporaneamente preteridos.

Como já tivemos ocasião de dizer anteriormente, tomando como fato da representação o tema de uma história romanesca, a narrativa vai-se construindo e passando a significar a própria arte de narrar.

As três grandes partes que compõem o livro, cada uma pertencendo a um narrador, desejam ser completas em si mesmas, mas são a representação do mundo segundo a voz de um velho, de uma jovem e de um adulto, vozes respectivamente da personagem Madruga, durante seu tempo de velhice, de Breta jovem, após a morte da avó, e de um narrador adulto, que faz as vezes da figura do narrador-onisciente. No desejo de ser voz absoluta e única, cada uma delas deverá aportar às outras o tom que dará vez e voz a outros mundos imaginários e imaginados e à probabilidade do porvir.

Além do tempo histórico e do tempo da memória explorados na matéria do romance para fins de representação, interessa-nos destacar, neste capítulo, outros tempos. Blanchot (1959, p. 16) aponta o tempo da metamorfose, ou da passagem da narrativa real à narrativa imaginária, do percurso espaciotemporal percorrido pelo narrador no fazer-se ele mesmo. N'**A república dos sonhos**, o tempo e o espaço da construção do narrador têm lugar no próprio corpo da narrativa. Espaço e tempo recebem o tratamento dado a

conceitos. Parte-se de um ponto inicial mágico-mítico, a antiga região da Galícia – num tempo representado por Xan e por todos os ancestrais – e recobre-se um tempo real na esperança de resgatar o ponto originário. O tempo real vem representado pela vida de Madruga, que, sendo peça de um tempo passado-presente, anseia por deitar raízes no futuro. O porvir imaginado oferecerá a Galícia e o Brasil na visão crítica de uma personagem híbrida. Breta será uma raiz de seivas antigas a alimentar-se de seivas frescas.

Despertada pela morte de Eulália, *in media res*, a narrativa desliza, no plano da memória, pelos quatro tempos da idade do homem: infância, juventude, maturidade e velhice.

No plano da narrativa, perpassando a voz dos três narradores, percebemos o substrato lendário, mítico, do qual Xan é a entidade representativa, manifestando-se por meio do tempo revivido por Madruga. Apesar de o substrato mítico galego estar transudado em toda a obra piñoniana, e não apenas nessa, objeto de nossa pesquisa, ele concretiza-se, no fazer narrativo, nessa personagem que faz as vezes de instrumento portador, capaz de conectar dois tempos.

O texto apresenta fatos tecidos simultaneamente por meio de uma escrita caleidoscópica, deixando ver, concomitantemente, o ponto de vista dos narradores e das personagens que fazem seus relatos. Essa estratégia permite à autora a captação da realidade de cada personagem e sua apresentação inter-relacionada com as outras, sem o corte temporal que uma abordagem linear traria, privilegiando, assim, ao mesmo tempo, tanto o espaço e o tempo, como a visão das personagens. Essa técnica coloca-as numa evidente situação de contraponto, obrigando-as a dialogarem entre si, consigo mesmas, com seus duplos e com seus desdobramentos. Essa construção em contraponto manifesta-se como um dos recursos mais ricos de que a autora faz uso com a finalidade de aportar polifonia ao romance, tanto nessa como em outras obras. Para repetirmos textualmente palavras de Nélida Piñon, quando esteve em Belo Horizonte, referindo-se **À república dos**

sonhos, recordamos que ela a definiu como “[...] uma valsa de vozes [...]”. Ela se referia, certamente, ao par Madruga-Breta. O fundo narrativo é composto por uma polifonia de sons nas vozes das outras personagens.

Segundo Blanchot (1959, p. 16), o romance trata do tempo cotidiano, no que ele possui de real e humano, ao passo que a narrativa discorre sobre um tempo interior que transforma o real num imaginário povoado de mitos. A narrativa é a passagem produzida pela palavra feita experiência. Ela não é a narração de um fato, mas é o fato mesmo, progredindo de acordo com um outro tempo, como uma viagem que é a passagem do canto real ao canto imaginário. O romance é o tempo cotidiano.[35] A narrativa atinge um estatuto atemporal, pois vale como experiência em si mesma, ou como experiência pela experiência[36] independentemente do tempo real em que foi produzida.

O plano do romance nos oferece a articulação de uma passagem temporal em que são apresentados os fatos cotidianos de um imigrante galego que veio ao Brasil fazer fortuna e de que se pode extrair uma trama pessoal. O plano da narrativa oferece a trajetória de um tempo de mudança, o percurso do real ao imaginário, que toma o legado de Xan e dos antepassados, passa por um tempo real relembrado a partir da morte de Eulália, até atingir o campo do imaginário, tempo condensado na personagem Breta.

---

[35] “Le récit n’est pas la relation de l’événement, mais l’événement même [...]” (BLANCHOT, 1959, p. 14). “Le récit a pour progresser cet autre temps, cet autre navigation qui est le passage du chant réel au chant imaginaire. [...] le roman c’est le temps quotidien. ” (BLANCHOT, 1959, p. 16)

[36] “Toute l’ambigüité vient de l’ambigüité du temps qui entre ici en jeu et qui permet de dire et d’éprouver que l’image fascinante de l’experiénce est, à un certain moment, présente, alors que cette présence n’appartient à aucun présent, détruit même le présent où elle semble s’introduire.” (BLANCHOT, 1959, p. 17). (Toda ambigüidade vem da ambigüidade do tempo que aqui entra em jogo e permite afirmar e provar que a imagem fascinante da experiência está, num certo momento, presente, quando essa presença não pertence a nenhum presente, ela destrói até mesmo o presente em que ela parece se introduzir.)

3.1.1. O tempo mítico

> "[...] o originário no homem (...) liga-o ao que não tem o mesmo tempo que ele; e nele liberta tudo o que não lhe é coetâneo; indica sem cessar, e numa proliferação sempre renovada, que as coisas começaram muito antes dele, [...]".
>
> (FOUCAULT, p. 431)

A literatura de Nélida Piñon é uma ode aos antepassados. Sua escrita rende uma homenagem ao mundo mítico em toda a extensão de sua obra, embora a forma como se manifesta em cada texto seja sempre original e irrepetível. Leda Tenório da Mota[37] classifica a escrita de Nélida como "arquetípica", com o que concordamos nas acepções filosófica e psicológica do vocábulo. Segundo Houaiss, na acepção filosófica, um modelo arquetípico seria "[...] um modelo ou exemplar originário, de natureza transcendente, que funciona como essência e princípio explicativo para todos os objetos da realidade material". Já na acepção psicológica junguiana, arquetípico seria o "[...] conteúdo imagístico e simbólico do inconsciente coletivo, compartilhado por toda a humanidade, evidenciável nos mitos e lendas de um povo ou no imaginário individual, especialmente em sonhos, delírios, manifestações artísticas etc; imagem primordial." A interseção entre as definições filosófica e psicológica é feita pelo elemento do imaginário coletivo, recuperável por meio da linguagem. Uma vez que é essa manifestação que encontramos na obra piñoniana, entendemos como arquetípica a literatura da autora Nélida Piñon, pois que nela podem ser detectados elementos transcendentes que remetem a uma realidade pertencente ao imaginário social, de conteúdo imagístico e simbólico do inconsciente coletivo, compartilhado pela humanidade e passível de ser encontrado nos mitos e lendas do povo.

---

[37] Depoimento de Leda Tenório da Mota no vídeo *Autores Brasileiros*.

Nesse sentido, foram-nos de utilidade para a observação do arcabouço mítico dessa e das outras obras piñonianas, as bases teóricas desenvolvidas por Northrop Frye no ensaio “Crítica Arquetípica: Teoria dos Mitos”, no livro **Anatomia da crítica** (1973). A definição de Frye coaduna-se com os parâmetros filosóficos e psicológicos apresentados por Houaiss. Frye conceitua o mundo mítico como “[...] um mundo abstrato ou puramente literário de delineamento ficcional ou temático, não afetado pelos cânones da adaptação plausível à experiência comum [...]”, um mundo em que “[...] o mito é o próprio mundo, visto como área ou campo de atividade, tendo-se em mente o nosso princípio de que o sentido ou configuração da poesia é uma estrutura de imagens com implicações conceptuais.” Acreditamos que aquilo que o autor nomeia como poesia possa ser estendido ao conceito amplo de literatura. Ora, o mundo referencial é o mundo imediato que conhecemos, e esse mundo real ou realista absorve o mito como uma identidade metafórica, dando-lhe o poder de tomar parte da invenção literária. O mundo puro dos mitos ocupa um extremo dessa invenção, o outro extremo é ocupado pelo realismo, ou “naturalismo”, segundo as palavras do autor. A história romanesca fica a meio caminho entre um extremo e outro, de maneira que se desloque o mito numa direção humana idealizada, ou seja, “[...] o princípio fundamental da deslocação é este: o que pode ser identificado metaforicamente num mito pode apenas ser vinculado, na estória romanesca, por alguma forma de símile: analogia, associação significativa, imagem incidental agregada, e semelhantes.” (FRYE, 1959, p. 138-9).

Frye destaca três modos de os mitos e símbolos se organizarem na narrativa. Em primeiro lugar, há o mito deslocado, recuperado por meio de figuras como deuses e demônios, imagens de dois mundos contrastantes que possuem total identificação metafórica, sendo um desses mundos desejável, e o outro, indesejável. São os mundos que identificamos como inferno e paraíso existenciais. Em segundo, temos a tendência geral

que chamamos romanesca, segundo a qual são sugeridos padrões míticos implícitos num mundo concretizado pela experiência humana. Em terceiro lugar, temos uma tendência a um realismo que prioriza o conteúdo e a representação.

A estrutura narrativa movimenta-se entre esses três tipos. O inferno e o paraíso sugerem mundos eternamente imutáveis, onde há vida contínua, mas nenhum processo vital. Seriam, por exemplo, os mundos imaginados por Dante Alighieri para a tessitura do **Inferno** e do **Paraíso** na **Divina Comédia**. **A república dos sonhos** foi ambientada num enredo romanesco, e, portanto, humano, no qual podemos notar uma forma fundamental concentrada no movimento cíclico, inerente à essência da natureza. Na narrativa romanesca, observa-se a alternância entre os pontos extremos que fazem parte da vida humana. Assim, passa-se do êxito ao fracasso, do esforço ao repouso, da vida à morte, formas ligadas ao recorte de vida carnavalizada que Piñon adota, nessa e em outras obras. O jardim e a cidade, alegorias associadas à concepção da realidade mítica, aparecem nas narrativas de tipo romanesco como símbolos ligados ao processo de transformação da natureza, imposto pelo homem. Na **Divina comédia**, Dante encontra o início de sua beatificação, representada por Beatriz, no jardim do Éden, cume da montanha do purgatório. O jardim é analogicamente ligado à idéia da inocência e transforma-se em horta e pomar n'**A república dos sonhos**, lugar destinado às atividades humanas para a prática do plantio, e nos campos para as pastagens de Sobreira. Esses lugares são interpretados pelos habitantes galegos, na obra, como dom dos deuses. A analogia mítica da experiência aparece representada no romance como o ato de edificar que Madruga revela em sua fase adulta. Ambas as analogias apresentam-se relacionadas ao humano no que toca à transformação da natureza pela ação do homem e à sua própria transformação em meio ao movimento cíclico da vida: tempo de plantio e tempo de colheita, tempo de construir e

tempo de morar. O trajeto entre um tempo e outro se alterna num percurso de esforço e repouso, êxito e declínio, vida e morte.

Na tessitura d'**A república dos sonhos**, Madruga funciona como uma ponte entre a morte e a vida: morte de Xan e sua ressurreição mítica em Breta. Todos os outros elementos do romance – personagens, paisagens, tempo – foram absorvidos pelo redemoinho da vida. Os símbolos cíclicos vitais dividem-se habitualmente em quatro: juventude, maturidade, velhice e morte. Esses estão presentes na narrativa que analisamos, na entidade dos narradores. Desde os velhos Xan e Dom Miguel, Eulália, Venâncio e os antepassados que já morreram, até Breta, menina, jovem e adulta, passando por Madruga, menino, jovem e adulto.

Frye apresenta três teorias que utilizam o sentido arquetípico, que ele classifica como o mundo das imagens apocalípticas, o mundo das imagens demoníacas e o mundo das imagens analógicas. O mundo apocalíptico apresenta as formas da realidade de acordo com o desejo humano, ao passo que o mundo demoníaco seria o seu avesso, uma vez que ele traz a representação do mundo que o desejo rejeita: o mundo do pesadelo, do cativeiro, da dor e da confusão. Se o mundo apocalíptico se associa ao céu religioso, o mundo demoníaco associa-se ao inferno existencial. As imagens do mundo apocalíptico associam-se à expressão mítica; as do mundo demoníaco, à expressão irônica. As imagens artísticas do mundo romanesco pertencem à contrapartida humana desses mundos em que as figuras divinas ou espirituais são habitualmente paternas, velhos sábios como Xan e espíritos iluminados como o de Breta.

As crianças e as moças são amiúde figuras privilegiadas pela história romanesca como exemplos de castidade e virgindade. A vida velada de Breta confere-lhe atmosfera condizente com o estado de inocência, imagem preservada por seu avô Madruga. Ele a vê como a menina que lhe pedia histórias de Sobreira: “Avô, conte uma história para mim.”

(PIÑON, **RS**, p. 585); ou como a menina ingênua que lhe emprestava o olhar para rever a Galícia: “Pretendia rever a Galícia através do primeiro olhar que Breta pousasse naquela terra agreste e verde.” (PIÑON, **RS**, p. 153); como uma “[...] menina tão pequena [...]” mas que “[...] parecia saber mexer com as ignomínias humanas” e assumia com desenvoltura “[...] pose de herdeira [...]”, olhando com escárnio os objetos caros que decoravam a casa de Madruga. Após os dias trabalhosos, era a ela que Madruga recorria para que o curasse “[...] com seus ungüentos infantis [...]”. (PIÑON, **RS**, p. 251-2).

No rol das imagens apocalípticas está, como dissemos há pouco, o jardim. Nesse, encontra-se a árvore da vida que pode tomar a forma da varinha de condão numa versão romântica, ou de um lápis de escrever, símbolo paralelo da árvore da vida n’**A república dos sonhos**. O lápis será a varinha mágica da escritora Breta, que podemos associar à árvore de Esperança. Após o enterro de Eulália, Breta e o avô passeiam pelo jardim da casa. Madruga mostra a árvore preferida de Esperança, a árvore que ela convenceu o pai a não derrubar quando da construção da casa nova: “– Desta vez, Esperança, você ganhou.” (PIÑON, **RS**, p.742).

Os animais que simbolizam a analogia da inocência são aqueles fiéis e dedicados ao homem, como o cão e o cavalo. Do Rocinante de Dom Quixote, figura companheira e leal, nos reportamos a Pégaso, o cavalo de Salvador, cujo ciclo de vida, numa manifestação de extremada lealdade, coincidiu com o do dono.

O simbolismo da água reporta-se a rio e mar, n’**A república dos sonhos**. O rio divide Madruga-menino das lavadeiras, cujas pernas ele andava a cobiçar “[...] na parte mais rasante do rio, lavando a roupa.” (PIÑON, **RS**, p. 22). Mas o mar possui maior força simbólica no romance. Na velhice, Madruga se recolhe, num movimento que Frye denominou “fase do aninhamento” (p. 200). Sentado na poltrona “por horas a fio”, Madruga olhava “o mar à distância” (PIÑON, **RS**, p. 707). O mar era a sua memória. Para

os antepassados foi o caminho para a chegada às Américas, e por ele Madruga refaz o mesmo percurso, confirmando as mesmas intenções de portugueses e espanhóis. No mar, seu filho Bento foi sepultado. As águas acolhem o corpo de Bento morto como a lembrar o princípio de dissolução inerente às águas, conforme observa, ainda, Frye (1959, p. 148): "A água (...) pertence tradicionalmente a um reino da existência abaixo da vida humana, o estado de caos ou dissolução que segue a morte comum, ou a redução ao inorgânico. Por isso, a alma freqüentemente atravessa a água ou afunda-se nela ao morrer."

3.1.2. O tempo histórico

> "Era necessário que as sínteses empíricas fossem asseguradas em qualquer outro lugar que não na soberania do 'Eu penso'."
>
> (FOUCAULT, p. 443)

Outro tempo que desejamos focalizar na obra é aquele que, estando sempre por vir, não deixa de ser um tempo sempre já passado, mas que podemos sentir sempre presente e se desenvolve sempre de repente, como um perpétuo recomeçar.[38]

N'**A república dos sonhos**, os narradores utilizam-se de um tempo que transgride a noção temporal linear. Não obstante o leitor saiba que os fatos apresentados nos relatos e nas narrações sejam fatos passados, a maneira de o narrador apresentá-los os faz presentes. O tratamento dado ao tempo, à história e à memória no desenrolar da narrativa é que, apesar de os fatos passarem-se no plano da memória e serem pertencentes a um tempo passado, são apresentados na sua acepção de presente.

---

[38] "Toujours encore à venir, toujours déjà passé, toujours présent dans un commencement si abrupt qu'il vous coupe le souffle, et toutefois se déployant comme le retour et le recommencement éternel". (BLANCHOT, 1959, p. 18)

O primeiro capítulo narrado por Madruga reporta o leitor ao tempo de sua meninice, em Sobreira, na casa dos pais. No entanto, esse narrador introduz a personagem Breta no discurso, conduzindo o leitor ao presente: o tempo de um velho que vê, ao longe, a sua infância, sem desgarrar-se, porém, do que está vivendo naquele momento. Num instante, Madruga está em meio às lavadeiras, “[...] frondosas e sumarentas, batendo com fúria a roupa contra as pedras”, e, no instante seguinte, ele, como narrador, pergunta a si mesmo, já transformado em personagem: “Mas que significado poderá ter para Breta este universo constituído de marcas cronológicas e de acidentes geográficos que já começam a me escapar?”. Um momento depois, o narrador coloca Breta na cena e se põe a falar com ela, trazendo, para o leitor, uma cena presentificada pelas marcas temporais das desinências dos verbos: “– O problema, Breta, é que nem todos os homens conseguem tirar emoções das palavras. E só as palavras essenciais comovem de verdade.” (PIÑON, **RS**, p. 22). Esse ir e vir temporal repete-se durante toda a narrativa, não só na de Madruga, mas também na de Breta. Ela nos apresenta seu avô como alguém que deseja cativá-la, seduzi-la por meio da mágica da fantasia: “Quando menina, o avô surpreendia-me com presentes e propostas inesperadas. – Vamos a Petrópolis, ver o Imperador? Pedro II nos aguarda para o chá.” (PIÑON, **RS**, p. 75). Essa repetição de palavras, conforme aconteceu num tempo pretérito, leva o leitor ao quadro do passado sem que ele se dê conta da viagem. O que não desfaz o traço histórico, pois o que as personagens são, no momento em que se exprimem, é produto de sua vida passada. O vínculo histórico está presente. As personagens e os narradores mostram-se como o resultado do que foram na vida passada. A narração do narrador-onisciente dá-se pelo mesmo recurso. A narrativa é iniciada com o presente climatizado pela iminência da morte de Eulália. Não obstante o tempo verbal pretérito, a conotação global é priorizada por esse fato surpreendente e contemporâneo a toda a narrativa: a morte de Eulália, para, logo em seguida, retomar tempos verbais do pretérito.

A narrativa procede, pois, por planos, por camadas. O que é hoje o é por ter sido ontem, e será amanhã por ter sido hoje. Tempo, história e memória estão entrelaçados na sua tessitura.

Essa maneira de narrar remeteu-nos ao estudo de Auerbach, “A cicatriz de Ulisses”, no livro **Mímesis** (2002). Num estudo comparativo entre o texto da **Odisséia** e o texto do **Antigo Testamento**, o autor os vai contrapondo e demonstrando como o texto bíblico é muito mais rico de segundos planos temporais do que o homérico. E a tessitura do episódio da história de Abraão e Isaac, trecho tomado como exemplo, é absolutamente ligada à história, numa dependência factual entre o ontem, o hoje e o amanhã. “O modo de agir de Abrãao explica-se não só a partir daquilo que lhe acontece momentaneamente ou do seu caráter (...), mas a partir da sua história anterior”, ao passo que “[...] é impossível para as figuras homéricas, cujo destino está univocamente determinado, e que acordam todo dia como se fosse o primeiro, cair em situações internas tão problemáticas”. (AUERBACH, 2002, p. 9).

O texto piñoniano oferece essa mesma perspectiva: as personagens são hoje o que são porque foram de alguma forma no passado, e espera-se que no porvir elas cumpram com seu papel histórico semeado no que foi. Essa organização dos fatos não leva, absolutamente, à visão determinista. Pelo contrário. Há sempre a fé no poder do trabalho, na construção de que o homem é capaz, fé demonstrada por meio do desenvolvimento ativo das personagens no desenrolar da trama do romance.

Achamos ser pertinente essa tessitura de passado, presente e futuro porque esse modo de ordenar os fatos remete o texto piñoniano, mais uma vez, à concepção histórica benjaminiana, aproximando-o de uma maneira de pensar que é mais judaica que grega. Se a filosofia grega baseia-se nas questões do Ser, privilegiando a visão ontológica, o texto

piñoniano baseia-se na História, privilegiando a visão histórica. Acreditamos que essa abordagem não esteja restrita **À república dos sonhos**, mas a toda a obra piñoniana.

No Prefácio ao Volume I das **Obras escolhidas** de Walter Benjamin, **Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura** (1996, p. 8), Jeanne Marie Gagnebin interpreta a atitude do historiador como aquela que "[...] deve constituir uma 'experiência' com o passado. (Tese 16). Estranha definição de um método materialista! Com efeito, ele atravessa toda a sua obra".

A partir dessas afirmações de Gagnebin, gostaríamos de refletir sobre um dos aspectos da abordagem temporal na obra **A república dos sonhos** e repensar sobre o que quer dizer esse "[...] constituir uma experiência com o passado". Acreditamos que esse constituir esteja em íntima relação com a proposta piñoniana de um novo narrador. De fato, quando Benjamin descrê da arte de contar, ele não explicita que o diálogo com o passado deveria ser uma reconstrução da experiência acompanhada de uma nova forma de narratividade. Segundo a interpretação de Gagnebin, essa nova forma de narratividade seria um trabalho de construção empreendido por aqueles que reconhecem a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna, mas não descrêem na possibilidade de interagir experiencialmente com o passado e construir um novo tempo, uma nova história, uma nova narração. Wander Melo Miranda exprime com precisão esse novo tempo:

> A memória, enquanto forma de determinação histórica dessa experiência prestes a desaparecer, cumpre aí a função operatória de espaçamento do tempo, por meio da marcação de intervalos, pausas ou suspensões que interrompem a linearidade cronológica e a identidade do sujeito consigo mesmo, inserindo-o num registro temporal diferenciado. [...] No complexo de ramificações e conexões que se dão por contigüidade, o tempo atravessa o sujeito e é atravessado por ele [...] (MIRANDA, 1995, p. 102).

A matéria narrável é, pois, semelhante à trabalhada pelo artesão. Ambos, narrador e artesão, trabalham-na experienciando com o que aprenderam do Outro. Ambos fazem uso

do que aprenderam na feitura do novo. E o que os narradores d’ **A república dos sonhos** nos dão a entender é que Madruga procura e deseja o resgate do sentido intemporal da experiência, o retorno ao eterno captado através do fluxo do tempo. A experiência, assim, passa do estatuto de experiência individual ao estatuto de experiência coletiva, tornando-se o homem mero instrumento do tempo para que seja atravessado por ele.

As lacunas da memória vão sendo preenchidas pelo trabalho da imaginação e da criação do novo narrador. O liame entre passado e presente e entre mortos e vivos passa a ser possível, “[...] dando significado e perenidade ao que é contingente, como se a ‘história’ da nação emergisse desde sempre de um passado imemorial.” (MIRANDA, 1995, p. 100). Esse passado imemorial, que em Benjamin pode ser interpretado como o “[...] tempo histórico, homogêneo e vazio [...]”, pode ser compreendido na tese piñoniana como o êxito do resgate do tempo intemporal. O mundo burguês da informação não deixa espaço para a imaginação do leitor, uma vez que preenche todos os espaços vazios que poderiam fazer com que ele resgatasse tempos intemporais. É nesse mundo em que predomina o tempo imaginário que procura viver a narrativa, pois se acredita que amanhã ainda haverá tempo para escrever uma história como a de Madruga.

O tempo real que o romance desvela, ao contrário do tempo da narrativa, é passadiço, destruidor e imprime sua força na matéria, levando-a ao envelhecimento e à morte.[39] É o que se pode perceber na trajetória da vida das personagens, que, como tudo no universo nasce, desenvolve-se e morre.

O tempo histórico que a narrativa é capaz de “ [...] obter, isolar, imobilizar [...]” é “[...] a duração de um lampejo – aquilo que não se apreende jamais: um pouco de tempo no seu estado puro, [...]”.[40] Tempo sempre presente porque tomado na completude de um

---

[39] “Temps d’ abord réel, destructeur.” (BLANCHOT, 1959, p. 20). (O tempo a princípio real, destruidor.)

[40] “Proust dit de cette minute hors du temps qu’elle lui a permis ‘d’obtenir, d’isoler, d’immobiliser – la durée d’ un éclair – ce qu’ il n’ appréhende jamais – un peu du temps a l’ état pur.” (BLANCHOT, 1959, p. 21)

momento único e que faz com que **A república dos sonhos** se transforme num universo de cintilações.

3.1.3. O tempo imaginário

> "Hoje em dia já não se pode pensar senão no vazio do homem desaparecido. Porque esse vazio não institui uma carência, não prescreve uma lacuna a preencher. Ele é, nem mais nem menos, o desdobramento de um novo espaço onde, enfim, se torna possível pensar de novo."
>
> (FOUCAULT, p. 445)

O tempo retomado por Breta será aquele do regresso da experiência coletiva (*Erfahrung)* em detrimento de uma experiência pessoal, subjetiva ou individual (*Erlebnis*). A experiência coletiva atravessa o fio do tempo carregada do que ela possui de mais universal. A narrativa que estudamos demonstra como é possível atravessar o tempo, fazendo uso da palavra. Por meio dela, é também possível enviar ao futuro um narrador prenhe de passado, que é resultado da experiência coletiva e que se faz individual no momento da narração. N' **A república dos sonhos**, temos o exemplo de como é possível fazer a travessia do tempo.

Breta, como narradora, nos remeterá, pois, a um tempo mais além, a um tempo prometido, que está sempre por vir na promessa da palavra, é sempre passado, na promessa do imaginário, e está sempre presente nos fatos cotidianos, como um perpétuo recomeçar. Esse tempo que ultrapassa o tempo linear e se introduz no tempo interior da narrativa aporta à representação diferentes "êxtases"[41] temporais – tempos interiores do narrador que transformam a narrativa numa nova narrativa a cada vez que é narrada.

---

[41] "[...] temps propre du récit qui s'introduit dans la durée du narrateur d'une manière qui la transforme, temps des métamorphoses où coïncident, dans une simultanéité imaginaire et sous la forme de l'espace que l'art cherche à réaliser, les differentes extases temporelles." (BLANCHOT, 1959, p. 18) ("...tempo próprio da narrativa que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses onde coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte procura realizar, os diferentes êxtases temporais."

Um raconto é a retomada da contação de histórias do narrador-artesão. O tempo retomado da experiência coletiva poderá conter sempre espaços de tempo livres para abrigar os lampejos da imaginação do narrador. Na lição de Xan, de que as mentiras rondam sempre as lendas, está a lição de que a narrativa não termina nunca: quanto mais se tece, mais se estira o barbante da invenção. Ouvinte e narrador esquecem para, posteriormente, preencher os vazios da história com sua palavra. É a palavra se tornando história. No percurso da narrativa, os mitos do passado vão se presentificando, filtrados pela capacidade perceptiva de cada narrador.

Maurice Blanchot elenca quatro tempos que, segundo ele, comporiam a escrita: o tempo real, destruidor, em que se depositam as experiências.[42] O tempo revivido pela memória que faz o homem livrar-se do tempo real,[43] possibilitando com que as experiências tomem forma e com que, nessa ausência-presença, surjam as imagens do imaginário.[44] O quarto tempo do escritor seria aquele em que o narrador que há nele é capaz de transformar uma sombra na personagem de um livro, aquele em que a narrativa, nada mais sendo que narrativa, origina outras narrativas, no movimento infinito das idéias, no ponto próprio das fábulas onde se encontram passado, presente e futuro.[45]

A *Erfahrung*, segundo a concebeu Benjamin, experiência coletiva, é demonstrada como enfraquecida no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis*, experiência individual vivida num mundo em que os indivíduos se sentem cada vez mais sós. A dimensão da experiência cara a Benjamin é a dimensão da experiência

---

[42] "Le temps: mot unique où se déposent les experiences les plus différentes (...)" (BLANCHOT, 1959, p. 20)

[43] "Le temps est capable d' un tour plus étrange. (…) comme un fait réel, qui a lieu à nouveau, à un nouveau moment du temps." (BLANCHOT, 1959, p. 21)

[44] "[...] la transformation du temps en un espace imaginaire (l'espace propre aux images)" (BLANCHOT, 1959, p. 23).

[45] "[...] cette ombre qu'est le narrateur devenu 'personnage' du livre, lequel dans le récit écrit un récit que est l'ouvre elle-même et produit à son tour les autres métamorphoses de lui-même que sont les différents 'Moi' dont il racont les expériences." (BLANCHOT, 1959, p. 25)

vivida, cuja ausência na narração moderna ele lamenta ao afirmar que: “[...] as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo.” (BENJAMIN, 1996, p. 198). Conforme observa Susana Kampff Lages,

> [...] o pensamento e a obra de Benjamin inscrevem-se, juntamente com o conjunto dos pensadores da “Escola de Frankfurt” (sobretudo Adorno e Horkheimer), numa vertente de pensamento que efetua uma reabilitação (...) dessa dimensão histórico-fenomenal do conhecimento, característica do contexto judaico, para o qual a experiência em sua concretude histórica é elemento fundador. (2002, p. 119).

Assim, ao resgatar essa concepção da experiência, Benjamin constrói um liame entre presente e passado: o passado contido no presente e o presente contido no passado. O que importa é o que a experiência delega ao ser humano independentemente da idéia de tempo.

N’**A república dos sonhos**, podemos constatar essa ligação e esse resgate do passado no presente por meio da oralidade. Por um lado, na oralidade dos dois avós, Xan e Madruga, ao recontar suas histórias; por outro lado, na construção da narrativa, realizada, prioritariamente, pelo recurso ao diálogo e ao popular.

Madruga soube transmitir à neta o gosto pelo contar de novo, recuperando com precisão o valor que a palavra experiência possui na cultura hebraica, fiel à concepção benjaminiana.[46]

O raconto, na obra piñoniana, apresenta, pois, um lastro direto com a memória e uma articulação com a temporalidade. É a própria escritora quem diz possuir “uma alma de palimpsesto”.[47] De fato, cada obra de Nélida Piñon é *uma* obra; os traços no pergaminho, porém, nunca se apagam de todo quando ela escreve um texto novo. O esteio sobre o qual

---

[46] Segundo Lages (2002, p. 120), “[...] a tradição judaica (...) privilegia a experiência historicamente determinada e a transmissão da verdade da tradição também por meio da linguagem empregada na contingência da comunicação oral, no diálogo com o outro: ‘uma verdade que se faz no tempo, na concretude da vida e da história, bem diversa da verdade eterna que metafisicamente se contempla’.”

[47] São palavras de Nélida Piñon que transcrevemos durante a palestra no Palácio da Artes.

Nélida se apóia para escrever a próxima obra é o fulcro memorialístico dos antepassados galegos que aflora renascido, eliminando qualquer distância temporal entre autor e escrita, qualquer lapso entre expressão e forma de expressão.

Por meio da proposta do fazer narrativo de retomar as fontes do passado para a construção da narrativa do presente, a narrativa transforma-se num modo de lidar com a grande perda que é o *tempo passado*, transportando-o imaginativamente para o *tempo presente* com a esperança de que sobreviva a um *tempo futuro*.

Essa grande perda de que Madruga se ressente é a mesma de Proust. A angústia que a consciência da perda traz ressoa na obra proustiana como a tentativa de um resgate desse *tempo passado* que tem o sabor amargo do *tempo perdido*.

Madruga é esse sujeito solitário que só lamentava que lhe faltasse “[...] o talento do avô Xan [...]” (PIÑON, **RS**, p. 23). Tendo abandonado a terra natal por ter escolhido enriquecer, ele se sente expulso de seu país, e, dessa forma, não pode ser admitido num mundo “[...] que só aceitava a companhia dos magos, dos purificados, e dos contadores de história, como o avô Xan”. (PIÑON, **RS**, p. 156-7).

Madruga, surpreendido pelos dotes da imaginação de Breta, chega a invejá-la: “Logo percebi, entre invejoso e comovido, que a imaginação de Breta, liberada, atingia a culminância em Sobreira”. (PIÑON, **RS**, p. 156). Seu primeiro desejo era que ela continuasse a sua história, que não o deixasse morrer, dando eco a suas palavras: “– Não se preocupe, Breta. Ainda tenho alguns restos de Sobreira para lhe dar. Você tem medo que eu morra antes de extrair tudo que precisa de mim. E que será o seu segredo no futuro.” (PIÑON, **RS**, p. 23).

No fim da vida, dá-se conta de que é um homem derrotado. Com o amigo Silveira, agora ambos velhos, rememoram o passado, contrapondo-o ao presente: “– Fomos homens espertos no passado. Mas hoje somos homens derrotados”. (PIÑON, **RS**, p. 710). Ambos

lutaram por um sonho, um sonho que não pode dar as mãos ao trabalho artesanal do sonho de Xan, trazendo as lendas de volta para a lareira. Madruga teima em querer que Breta dê continuidade à história:

> – Ah, Breta, onde fica o coração humano? disse de repente. Fiz breve pausa.
> – Então andei, venci as águas do Atlântico, sofri humilhações, só para que você, minha neta, viesse um dia a narrar a nossa história? As histórias do avô Xan, de Dom Miguel, de Eulália, de Odete, todos nós dramáticos anônimos que não sabemos escrever? (PIÑON, **RS**, p. 712)

Ele quer viver as histórias de Xan, e o que tem para lhe dar são uns restos de Sobreira que irão colaborar para o enriquecimento de seu imaginário como futura escritora. Mas as suas experiências particulares, assim como as dos homens que não trabalham mais para a construção de uma comunidade, e têm o trabalho como um fim em si mesmo, serviram somente para enriquecê-lo financeiramente. São experiências estéreis quando se trata de enriquecer o imaginário dos ouvintes. A experiência vivida esgota-se ali mesmo, no nascedouro, pois ela já nasce completa. A experiência lembrada, passada de uns para outros, fertiliza a imaginação do ouvinte, pois lhe dá espaço para ser completada pelas próprias experiências desse.

No ponto da discussão em que nos encontramos, faz-se proveitoso repassarmos o conceito de experiência legado por Benjamin, e o laço que ele estabelece entre o fracasso da *Erfahrung* e o fim da arte de contar. Para tanto, retomemos alguns fatos salientes na narrativa, que têm início com o desejo de Madruga.

Pretendendo que as lendas de Xan sejam repetidas por Breta, que deveria ser a continuadora de seu avô, ele tece algumas considerações, sobre as quais podemos pontuar algumas idéias.

Numa primeira interpretação das idéias de Benjamin, compreende-se que a experiência transmitida pelo velho ao jovem deva ser intercambiável entre o narrador e o ouvinte. Não podemos, contudo, ignorar a intensidade das rupturas que houve no mundo e

que vieram abalando o relacionamento entre jovens e velhos. A comunhão de idéias entre as gerações de pais e a geração de filhos foi destruída pela organização social do capitalismo. Refletindo com Octavio Paz (1976, p. 66), temos observado que, de fato, o culto à técnica conquista as almas e substitui as antigas crenças mágicas. Essa constatação a que chegou Octavio Paz é a mesma a que chegaram outros pensadores. A figura de Madruga condensa esse homem moderno que abandonou a mágica pela técnica e que, consciente do logro a que o levaram os pensamentos capitalistas, deu-se conta, no fim da vida, de que nem tudo está perdido. Há uma porta por onde pode penetrar o Messias, diz a crença judaica. Essa porta está no futuro. A Breta caberá concluir o que Madruga não foi capaz de completar.

No estudo que faz sobre os velhos e seu relacionamento com os jovens, Ecléa Bosi atenta para esse tempo em que aos jovens era dado completar a missão do antecessor: “Nas sociedades mais estáveis um octogenário pode começar a construção de uma casa, a plantação de uma horta, pode preparar os canteiros e semear um jardim. Seu filho continuará a obra.” (BOSI, 1983, p. 35). Isso quer dizer que pode haver continuidade de ações, idéias e ideais. A vida de um termina, mas suas ações podem ser continuadas por seu sucessor.

Bosi coloca palavras de Simone de Beauvoir que manifestam a preocupação da escritora com a velhice e que nos pareceram sábias e pertinentes às nossas reflexões. A obra é *La vieillesse*:

> A árvore que o velho planta será abatida. Quase em toda parte a célula familiar explodiu. As pequenas empresas são absorvidas pelos monopólios ou se deslocam. O filho não recomeçará o pai, e o pai sabe disso. Ele desaparecido, a herdade será abandonada, o estoque da loja vendido, o negócio liquidado. As coisas que ele realizou e que fizeram o sentido de sua vida são tão ameaçadas quanto ele mesmo. (BEAUVOIR, 1970, p. 402).

Nélida, porém, acredita que esse tempo é passível de ser resgatado pela palavra.

Após essas reflexões, deduzimos que a proposta de narrativa piñoniana é o próprio conselho benjaminiano, isto é, a continuidade do passado no presente, e da presença do presente no passado: "Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história" (BENJAMIN, 1996, p. 200). Essa sugestão abre a narração para a palavra do Outro, criativa, produtiva, capaz de ser continuada pela imaginação dos futuros narradores. O fluxo narrativo continua sempre na voz do Outro. É palavra semeada. "Pois", diz Benjamin (1996, p. 223),

> não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. **Alguém na terra está à nossa espera**. (grifo nosso)

Madruga pressente isso quando chega à Galícia: "Pretendia rever a Galícia através do primeiro olhar que Breta pousasse naquela terra agreste e verde." O olhar novo é a promessa de uma voz. A presença do passado no presente. O imaginário da Galícia filtrado pela mente de Breta. Madruga pressente tudo isso quando observa Breta e narra as primeiras impressões da neta ao examinar as peças da casa e as pessoas, ou quando "[...] começou a vasculhar as casas vizinhas, a pracinha, o cemitério e a igreja". Madruga deu-se conta de que Breta aceitava o encontro com o passado e, assim, foi-se "[...] constituindo nela, devagar, uma outra cultura, rica e indissolúvel, capaz de torná-la sensível a dois mundos". (PIÑON, **RS**, p. 153-5)

Breta adaptou-se às comidas, aos dizeres e costumes locais. "Já agora afinava-se tanto com a vida da aldeia que parecia haver ali nascido. Nada lhe sendo estranho." (PIÑON, **RS**, p. 155). Essas constatações dão alento a seu avô a ponto de lhe pedir certa

vez, que se transformasse e "[...] assumisse, por minutos, o papel de Xan, e portanto lhe falasse do Cebreiro." (PIÑON, **RS**, p. 115).

O capitalismo e a ganância pela riqueza faziam Madruga sentir-se cada vez mais afastado da história de Sobreira. Seu desejo

> [...] consistia em que Breta fosse, de fato, parte viva da Galícia. Ansiava por legar-lhe um patrimônio formado com as lendas do avô Xan. Para que a neta, desta forma, descresse da realidade mesquinha e esticasse as mãos para arrancar as lendas das árvores, do urinol dos velhos, e do curral, onde as vacas segregam uma sabedoria anciã. (PIÑON, **RS**, p. 156).

Por ter consciência de sua liberdade imaginativa, passou a respeitá-la de tal modo que não teve, em relação a ela, a mesma dominação castradora, permeada de autoritarismo, que teve para com seus filhos.

Breta propõe-se, de fato, a contar a história do avô. Deverá ser um tempo de lembranças, em que ela buscará o passado no presente. Pode-se prever, a partir da dinâmica interna d'**A república dos sonhos**, que a estrutura de uma história, seja na forma de relato ou de narrativa, dá ensejo a uma outra, que desencadeia uma outra, que faz recordar uma terceira, e assim por diante, num encadeamento que implica tempo, espaço e memória, dinâmica presente na poética piñoniana.

Breta diz que recontará a história de Xan não mais como narradora-personagem, mas como escritora. Em sua história, certamente, não se repetirão nem a experiência de Madruga nem as lendas de Xan, mas histórias que serão frutos de sua própria voz como sujeito inserido num tempo e num espaço. Dos fragmentos retidos na memória, haverá a possibilidade de construção de suas histórias. Assim acreditamos que se concretiza o "conselho" que Benjamin diz ser um legado às gerações futuras e em que se manifesta a proposta de um novo narrador.

3.2. OS LUGARES DO TEMPO: OS CRONOTOPOS N'*A REPÚBLICA DOS SONHOS*

> "Uma localidade, ou uma paisagem, que não reserva um lugar ao homem e à sua atividade criadora, que não é habitada e urbanizada, não pode servir de teatro para a história do homem."
>
> (BAKHTIN, 2000, p. 253)

O fundo histórico-temporal desse romance possui uma mobilidade que o faz diferir substancialmente dos outros romances de Nélida Piñon. O tecido textual é um intrincado trabalho artesanal que se constitui das vozes que narram, do contexto histórico que retrata o tempo e o espaço de um contemporâneo vivenciado, de um passado vivido e rememorizado e da projeção de anseios futuros. Esse constante passeio por tão intensas camadas da vida confere dinamicidade ao enredo romanesco capaz de prender o leitor por suas 748 páginas, sem que ele se torne absolutamente monótono, pois é por meio dessa dinamicidade que se vai construindo a narrativa e o tracejado dos destinos humanos.

Tanto o tempo quanto o lugar contêm uma mobilidade inteligentemente engendrada com as tramas do enredo. Surpresas são reservadas ao leitor nesse transcorrer e muitas pontas podem ir se juntando para que se forme o tecido final da narrativa. Os fios do tempo e do lugar vão-se tecendo e se apresentando ao leitor pelos narradores para a formação do conjunto memorialístico da obra. Quanto a esse propósito, lembramos algumas palavras de Goethe contidas no livro de Bakhtin: "Uma localidade, ou uma paisagem, que não reserva um lugar ao homem e à sua atividade criadora, que não é habitada e urbanizada não pode servir de teatro para a história do homem." (BAKHTIN, 2000, p. 253). Constatamos que a apresentação das regiões ou das paisagens retratadas no romance, tanto as da Espanha quanto as do Brasil, são impregnadas de tempo histórico e incitam a imaginação do leitor para recriá-las, o que também condiz com a visão goethiana.

Passaremos, agora, a tecer considerações sobre a importância que a questão espacial ocupa nessa narrativa.

Para discutirmos a influência do lugar sobre as personagens recorremos a Maurice Halbwachs, consultando seu livro **A memória coletiva** (1990). Estudamos a importância conjunta do espaço e do tempo a partir dos seguintes textos de Bakhtin: a **Estética da criação verbal** (2000) e as **Questões de literatura e de estética – A teoria do romance** (2000c).

Interessa-nos, pois, nesse item, registrar a concepção e a consagração da memória n'**A república dos sonhos** na medida em que ela se relaciona com o tempo e com o espaço de um homem do início do século XX e de uma jovem da segunda metade desse século, verificando ser essa concepção e essa consagração da memória as responsáveis pelo conteúdo mítico presente no imaginário piñoniano.

Além das obras a que nos referimos acima, pareceu-nos pertinentes ao aprofundamento do nosso estudo considerar, também, os ensinamentos de Henri Bergson (1990).

Conforme esse estudioso, a memória-hábito é responsável pela nossa aprendizagem cultural, faculdade que permite ao sujeito adestrar-se para as funções sociais. O autor faz distinção entre essa memória e a memória-pura que opera no sonho e na arte. Observamos, por meio dos depoimentos das vozes que se expressam no texto, que a conservação do passado faz-se através da memória, sobrevivida na lembrança, quer de modo consciente, quer de modo inconsciente, estando presentes, pois, nessa obra, os dois tipos de memória a que se refere o autor.

Bergson afirma:

> Localizar uma lembrança não consiste também em inseri-la mecanicamente entre outras lembranças, mas em descrever, por uma expansão crescente da memória em sua integralidade, um círculo suficientemente amplo para que esse detalhe do passado aí apareça. Esses planos não são dados, aliás, como coisas

> inteiramente prontas, superpostas umas às outras. Eles existem antes virtualmente, com essa experiência que é própria das coisas do espírito. (BERGSON, 1990, p. 198).

Halbwachs relê a obra de Bergson, aportando-lhe novas idéias. Ele estuda a memória coletiva e o predomínio do aspecto social sobre o individual, mostrando que as instituições formadoras do sujeito desencadeiam as lembranças presentes na memória na medida em que são despertadas pelo Outro e por uma situação presente. Esse autor prioriza o estudo da memória coletiva, mas considera também eventos percebidos pelos indivíduos quando estes se encontram a sós. Diz ele que “[...] haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que – para distingui-lo das percepções onde entram tantos elementos do pensamento social – admitiremos que se chame intuição sensível.” (HALBWACHS, 1990, p. 37). Essa intuição proporcionará ao indivíduo a captação de cada aspecto, de cada detalhe desse lugar que se apresenta de maneira inteligível somente aos membros do grupo, uma vez que as partes do espaço que ele ocupou correspondem a aspectos da estrutura e da vida naquela sociedade no que havia nela de mais estável.

Esse fato nos interessa quanto à formalização dos cronotopos, figuras-chave detectadas por Bakhtin, e que acreditamos encontrar-se na obra em estudo. O espaço está associado ao tempo e, esses, conjuntamente, são capazes de remeter, tanto o indivíduo quanto o grupo, a um tempo e lugares pretéritos, despertando a memória e reconstruindo a história. Esses lugares, associados ao tempo, são classificados por Bakhtin como cronotópicos.

O caráter cronotópico marca a visão de uma região, de uma paisagem que se impregnam de um tempo histórico criador, produtivo para a narrativa. Essa produtividade pareceu-nos significativa na abordagem da obra estudada quanto à atualização espaciotemporal que a memória tem a capacidade de despertar.

Os recursos cronotópicos são responsáveis por conferir à narrativa uma dimensão histórica. Para tanto, a Galícia e o Rio de Janeiro uniram-se para se oferecer como palco à trama romanesca.

A representação do período de infância de Madruga está inserida em Sobreira, cidadezinha da Galícia, paisagem grávida de substratos históricos. que viu desfilar "[...] os romanos, os visigodos, os celtas e outros povos, que invadiram nosso sangue, só para nos constituir." (PIÑON, **RS**, p. 21).

Essa região, carregada de tempo histórico, remete à época de conquistas e de lutas pela posse da terra. Os montes são lembrados por Madruga como espaço que acolhe o gado, para o pastoreio, e o homem, para uma conversa consigo mesmo. Destituído de valores significativos para seu pai Xan e para sua mulher Urcesina, preterido também pelo filho Madruga, Ceferino refugia-se nos montes para pensar. Lá se sente a salvo das cobranças de sua mulher, das expectativas de seu pai, das ânsias de Madruga:

> Ceferino seguia para o monte, de onde voltava satisfeito. As vacas, pelo visto, o entretinham mais que os homens. Usufruindo ali de uma solidão que não compartilhava com ninguém. Não havendo assim quem lhe testemunhasse o comportamento entre os pinheiros e as vacas. Ou seus pensamentos, que se escoavam pelos riachos que iam alimentando o áspero campo galego. (PIÑON, **RS**, p. 23).

Além dos campos e das montanhas, há que recordar o espaço da casa, um lugar privilegiado para a reconstrução do tempo histórico, que recebe atenção especial de Júlia Maria Amorim de Freitas na dissertação **Fundação e revolução em narrativas latino-americanas**:

> Espaço de origem, a casa é símbolo de mediação da transitoriedade do homem do espaço privado para o espaço público. Espaço que pertence ao passado e ao presente, faz-se a trincheira para onde todas as dimensões das narrativas convergem. Um *topos* que se põe como a fortaleza do homem. A casa, como diagrama de escritores e poetas, contém códigos de linguagem, temporalidades e visões de mundo diferentes (FREITAS, 2000, p. 138).

N'**A república dos sonhos**, a casa acolhe os sonhos que gerarão as narrativas.

As personagens piñonianas não são descritas à exaustão. De quando em quando, sendo de interesse ao desenvolvimento da narrativa, são jogados aqui os cabelos compridos de Esperança, aparecem ali os olhos azuis comuns a ela e ao pai, o corpo franzino de Venâncio, a corpulência de Madruga, o vigor de Ceferino. Nesses traços primordiais, condensa-se grande parte do caráter da personagem, ficando em segundo plano seus outros atributos físicos, vazios que serão preenchidos pela imaginação do leitor. Mas a descrição de suas casas complementa o desenho que o leitor vem compondo.

Podemos nos lembrar da figura das personagens centrais até as periféricas pela associação que fazemos com a descrição de suas casas, que dizem muito de quem a ocupa, dada a polissemia inerente à concepção de casa, de ser, concomitantemente, espaço aberto e fechado, que prende e libera, que permite a evasão, mas tende à atração de quem nela habita.

O narrador-onisciente traz a voz de Madruga que fala sobre a casa de Aquilina, personagem que, sendo avessa aos habitantes da cidade, vivia "[...] nas encostas da igreja de Sobreira, [...] nos via a todos, sem ser vista por ninguém". (PIÑON, **RS**, p. 26).

A casa do tio Justo reflete o tipo de personagem que a ocupa: um sujeito fechado em si mesmo, de poucos amigos e de poucas palavras, o tio era um "[...] homem carrancudo e inóspito, que se dirigia aos vizinhos com um aceno de cabeça. (...) Pela fresta da porta aberta vi um cenário desolado. Ali ele vivia sozinho" (PIÑON, **RS**, p. 28).

A casa de Salvador reflete o espírito desse homem que, consternado por ter perdido a família, "[...] subiu ao telhado e, com risco de escorregar e despencar do alto, foi destroçando, com a marreta as telhas, (...) expulsando-se ele da própria casa." (PIÑON, **RS**, p. 364). Esse último comportamento na residência reflete um espírito desejoso de um espaço livre, à procura de um horizonte sempre novo, e o transforma num ser errante, que não passou jamais duas vezes pelo mesmo lugar.

Breta, ao visitar Odete, dá-se conta de uma casa desprovida de peculiaridades pessoais: “A casa caiada de branco”, “o quintal”, “as janelas fechadas” e, na parede, quadros com montanhas suíças. A “paisagem européia em Inhaúma e a angústia visível de Odete me molestavam”, diz Breta (PIÑON, **RS**, p.130) que sentiu, na tentativa de Odete em europeizar a casa, o reflexo de sua negação identitária.

As lembranças de Madruga na casa de Sobreira privilegiam o momento das refeições – momento em que os mitos vêm reunir-se à família –, e, nesse momento de comunhão com os ancestrais, Xan dialoga com Ceferino, Urcesina e Madruga na casa habitada. No primeiro andar, concentravam-se os animais que ajudavam a compor o ambiente onde vivia a família. As vacas evocam e trazem os mitos do passado de volta. Sentados à mesa, onde comiam, juntos, o cozido em dia de festa, a presença desses seres tinha o poder de transportá-los a um tempo e lugar comuns à família que ali viveu e comeu, sentindo os mesmos odores, aquecidos pela presença dos que habitavam o primeiro andar: “[...] o cheiro e o calor dos animais, avançando pelas paredes, praticamente nos acompanhavam à mesa, enquanto comíamos o cozido em dia de festa. Sem que tal circunstância gerasse irritação nos habitantes do segundo andar” (PIÑON, **RS**, p. 21). As recordações vinham tecidas junto ao sabor dos pratos: do pernil defumado que Ceferino fatiava com vagar e precisão; do cozido de nabiça e do pão de milho preparados pelas mãos rústicas de Urcesina.

Foi nessa mistura de sentidos que se formou o universo pretérito de Madruga, que ele desejou concentrar na finca Socorro espetada na lareira, outro lugar mítico da casa, lugar de reunião familiar e de contação de histórias.

Sentindo a culpa por não ter sabido conservar a tradição familiar ao resolver abandonar a terra natal e vir para o Brasil, Madruga delega a Breta essa função. Depois da

morte do avô, ali, naquela mesma casa que serviu de palco para tantas gerações, Breta deverá alçar ao presente o real submerso de seu imaginário:

> Só após enterrar o avô, e convencida de que não nos enganou com uma morte mentirosa, poderei acomodar-me tranqüilamente na sala arruinada da casa de Xan, em Sobreira. Uma casa que conserva uma dignidade alimentada pelo dinheiro do avô. Nesta tarde, sorverei o café com vagar. Só depois procurarei na lareira a antiga lasca, para saber se ainda se conserva entre as pedras. (PIÑON, **RS**, p. 746).

O espaço que Madruga oferece à família compreende também as casas do Brasil, e elas ocupam lugares diferenciados no coração de Eulália. Para Madruga, a casa simbolizava, antes de tudo, a ascensão social; por isso, não deu ouvidos a Venâncio quando ele lhe diz que uma casa contém a história dos que nela habitaram. Não considera tampouco os sentimentos de Eulália:

> Eulália sofreu com a mudança. Sair da Tijuca para ir viver no Leblon, na casa construída por Madruga. O marido agora orgulhoso de passear pelo jardim, de organizar seus bens em espaço que comportasse as suas conquistas, de apreciar o Atlântico dos diversos ângulos da casa. (PIÑON, **RS**, p. 291).

Mas para ela, a primeira casa onde morou e criou os filhos pequenos conserva valores que escaparam a Madruga:

> Ela não quis festa de inauguração. (...)
>
> Os móveis, ao sair da antiga casa, deixaram à vista as manchas nas paredes. Eulália pediu para ficar ali um pouco mais, na companhia de Odete. Pretendia repousar na casa que lhe pareceu de repente em ruínas, traída pelos antigos moradores. Percorreu emocionada as dependências em meio às memórias que iam-lhe aflorando lentamente. De cada recanto, muito tinha a dizer, ainda que agora nada mais houvesse sobrado. Como se fosse mandamento da vida espatifar os objetos e os seres sob a nossa guarda. Mas, não devia estranhar. Também ela, quando se afastasse dali, estaria começando a deixar, mediante um ato de lenta evolução, o próprio território humano. Tudo em torno dela acentuaria a necessidade de partir. (PIÑON, **RS**, p. 291).

Esses valores não escaparam a Venâncio, que “[...] parecia acusar Madruga de estar deixando para trás, sem cuidados, um patrimônio constituído de paredes, afeto e memória.” (PIÑON, **RS**, p. 296). De fato, notamos essa mesma postura pelas habitações por que Venâncio passou. Houve uma época em que se havia beneficiado em morar no centro, na

Cinelândia. Madruga entendia essa forma de morar num hotel, negando a si mesmo uma residência própria, como uma hesitação de Venâncio em se decidir por um dos países:

> – Não se pode conviver intensamente com dois países mortíferos como o Brasil e a Espanha. Você terá que abrandar um deles dentro da alma. De outro jeito, eles terminam por matá-lo, foi a vez de Madruga dizer (PIÑON, **RS**, p. 181).

Morando no hotel, durante a fase do devaneio, Venâncio beneficiava-se do fato para percorrer os becos escuros da cidade, ouvir nas esquinas os fatos políticos, “[...] colher as intrigas no nascedouro, entre a palha quente.” (PIÑON, **RS**, p. 181). Depois de sair do sanatório, porém, Venâncio escolhe uma casa simples para morar. Casa de periferia, com quintal, mangueira, televisão alta aos domingos, convivência com os vizinhos:

> [...] era incapaz de descrever a casa em que se confinara, a pretexto de ser livre. (...)
>
> Via-se integrante de uma classe acotovelada nos trens da Central e da Leopoldina (...) Em casa, ele e os vizinhos entretinham-se com a sombra das mangueiras e o som da televisão alta aos domingos. (PIÑON, **RS**, p. 430).

Era na casa simples de Venâncio que Tobias encontrava acolhida quando discutia com o pai. “[...] sentia-se seguro na casa, como se houvesse nascido ali. Conciliado com o padrinho.” (PIÑON, **RS**, p. 431).

Personagem deslocada da sociedade da época, sem impor-se como advogado nem como filho querido de Madruga, Tobias viu-se privado de sua residência de casado, de seu espaço particular, donde o seu vagar por habitações diversas. De seu pai, de Venâncio, de Amália. Com um excesso de autoritarismo, Madruga não lhe permitiu ficar na casa que deveria representar sua herança, uma parte de passado a perdurar no presente. Curvado pela força que a posição e a fortuna exerciam sobre ele, não conseguia ver na família a imagem do Outro. Interessavam-lhe, tão somente, suas próprias convicções. A casa de seu casamento com Amália fora-lhe destituída por Madruga, que privilegiou a nora com a concessão do bem. Tobias, mesmo não vivendo bem com a mulher,

> não abandonara a casa por não ter onde alojar os livros. Muitos deles presentes de Venâncio. Além de comovê-lo o jardim, bem à sua frente, quando abria as janelas do quarto ao amanhecer.
> – E depois, pai, a casa é minha. Foi seu presente de casamento, disse categórico.
> – Dou-lhe exatamente uma semana para deixar esta maldita casa. Que Amália e as netas fiquem com as paredes, o telhado, os móveis, o que seja. Quero você fora dela. (PIÑON, **RS**, p. 48).

Apesar de ter desobedecido ao pai, Tobias perdeu a âncora que o prendia àquele lugar e passou a morar com Venâncio.

Quanto à filha mais velha, Esperança, que Madruga rejeita por não amoldar-se aos seus desejos autoritários, ao deixar a casa de Madruga foi viver em seu próprio apartamento, onde tinha liberdade para receber quem quisesse. O mesmo fez Breta: “[...] sem jamais esquecer de passar a tranca na alma e no apartamento. A vida selada para os curiosos” (PIÑON, **RS**, p. 49).

A construção dos contrapontos dialogais tem, como espaço constante, a casa de Madruga. É lá o ponto de encontro de filhos, genro, noras e netos. Desses encontros, surgem os diálogos, os embates entre as personagens, a contraposição de idéias, a réplica, elementos constantes na poética piñoniana.

Outro lugar em que a fusão do tempo e do espaço é primordial na narrativa é o mar. Não só por ser a fronteira entre o velho mundo e o novo, trazendo à baila a questão dos imigrantes,[48] mas pela sua conotação de passagem, de travessia, pertinente à matéria. O mar era visto por essa personagem e pela personagem Xan como um caminho para um manancial de sabedoria. Para Xan era significativo que o mar, na sua acepção genérica, fosse diferenciado de oceano. Ele frisava ao neto que a Espanha não era banhada por um mar, mas por um oceano. E isto fazia muita diferença. Ele simbolizava a passagem, o trânsito para uma vida nova. No mar, Madruga passou da infância à idade adulta, nele

---

[48] Remeto ao trabalho de Lílian Soier Nascimento, ***A república dos sonhos*, de Nélida Piñon: imigração e memória.** (2005).

conheceu a discriminação sócio-racial e encontrou seu duplo, personificado em Venâncio, figura que não deixaria jamais de recordar-lhe o miolo de pobreza de que era feito. No mar foi sepultado seu primeiro filho Bento. Presente desde sempre em sua vida, o mar acolheria o olhar de Madruga toda vez que ele desejasse cultuar sua memória.

Assim, as personagens mostram-se ligadas a espaços para a evocação de seu passado e para a reconstrução de seu presente, locais que lhes oferecem identificação espiritual.

3.3. MEMÓRIA: COLEÇÃO DE CACOS

> “Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
> restos de flores não conhecidas.
> Tão pouco: só o roxo não delineado,
> O carmesim absoluto,
> O verde não sabendo
> A que xícara serviu.
> Mas eu refaço a flor por sua cor,
> E é só minha tal flor, se a cor é minha
> No caco de tigela.
> (ANDRADE, Carlos Drummond de. **Esquecer para lembrar**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 44-5)

“– A gente só pode esquecer, se inventa depressa, para nada ficar faltando. Ao menos é o que afirmava o avô Xan. Ele estava certo. Afinal, não é a vida um regime de carência? disse Madruga”. (PIÑON, **RS**, p. 75).

Foi essa a primeira lição sobre a narrativa que Breta recebeu de Madruga, e nessa primeira lição está o gérmen do esquecer para lembrar que o raconto supõe. Quanto mais se tece em torno das lendas, mais se estica o barbante da invenção, conforme a narração de Breta da página 118 d’**A república dos sonhos**, relembrando Madruga e a lição deixada por Xan.

Entre esquecer e inventar encontra-se o trabalho feito pela memória. Seu constante ir e vir foram tecendo a narrativa d’**A república dos sonhos** por meio do recurso discursivo

contrapontual. Esse recurso ressalta também a contraposição dos fatos, promovendo o envolvimento do sujeito que narra ou relata com seu tempo interior por meio da memória. Esse tema foi focalizado por Cristina Cardoso no trabalho **A república dos sonhos e o registro ficcional da memória**, mostrando a memória como "[...] elemento estruturador da narrativa e como recurso para a ficcionalização" da obra (CARDOSO, 2001, p. V):

> A narrativa de cunho memorialístico de **A república dos sonhos**, elaborada através do recurso técnico da analepse, faz com que o voltar constante ao passado sirva para reforçar a significação do presente e para que a história familiar e/ou pessoal possa perdurar. E os caracteres apresentados pelos personagens – origem, personalidade, preferências – servem para estabelecer os primeiros pontos de conexão entre composições da memória e tessitura narrativa, os quais levarão do passado para o presente, do particular para o social, do individual para o coletivo. (CARDOSO, 2001, p. 45).

A autora toma como base teórica de seu trabalho os conceitos de memória-hábito e de memória-pura legados por Henri Bergson. Ela parte "[...] do plano individual, da memória-hábito preconizada por Bergson em seus estudos, para chegar(mos) ao plano coletivo, da memória-reconstrução, estudada por Halbwachs." O trabalho focaliza a memória como recurso utilizado pela autora a fim de levar "[...] o leitor a uma compreensão plural dos fatos apresentados, além de proporcionar reflexões sobre a criação, reinvenção e recriação contínua presentes no romance." (CARDOSO, 2001, p. V).

A composição do enredo é entremeada de recordações das personagens num movimento de ida e vinda do presente ao passado e vice-versa, estratégia que proporciona dinamicidade ao romance pela riqueza de detalhes que se pode extrair da vida psicológica de cada um daqueles que se manifesta. Considere-se, ainda, que a expressividade do oral aporta fluidez e transparência à narrativa. Cada personagem e cada narrador mostram ao leitor, por meio de seu apelo à memória, sua visão de mundo e seu recorte da realidade.

Além das idas e vindas ao passado expressas de forma consciente por personagens e narradores, observamos que o texto deixa transparecer uma memória cultural, que se faz presente de maneira sub-reptícia. Essa forma de memória pura, como recorda Alfredo

Bosi, “[...] opera no sonho e na poesia.” (1983, p. 13). No texto estudado, como nos outros textos piñonianos, podemos observar esse substrato cultural tanto na fala das personagens quanto no texto da autora-modelo.

Os depoimentos de Xan são constituídos do registro oral da história de sua aldeia. Por meio de suas palavras, é veiculado o imaginário dos antepassados que contribui para a formação desse tipo de memória, que se vai instalando naqueles que o ouvem. A cultura transmitida pelas histórias de Xan é parte de um todo que se produz a cada dia e que os narradores e personagens vão desvelando à medida que se manifestam.

O inconsciente coletivo de que fala Bergson transmite-se pelo modo de as pessoas lidarem com seus objetos mais próximos, como o preparo das comidas, os hábitos à mesa, o convívio com a natureza, o trato dos animais. Acolhe-se, através da literatura oral de Xan, o que Cardoso denominou “[...] pequenos acontecimentos [...]”, por oposição aos “[...] grandes acontecimentos [...]”, que são os narrados pelos narradores oficiais da História. (CARDOSO, 2001, p. 47).

Conforme aludimos acima, esses pequenos acontecimentos do dia-a-dia e que, em seu conjunto, constituem o cabedal do memorial galego estão presentes não apenas n’**A república dos sonhos**, mas em outras obras de Piñon. Esse cabedal de conhecimentos faz aflorar o que Leda Tenório da Mata considera como parte do universo piñoniano: “[...] não se trata de um registro direto da memória, mas muito mais do que isto. Trata-se de uma construção estupenda de um imaginário da memória [...]”, (Vídeo **Autores brasileiros**, 1996) e que desvelam mundos míticos do passado galego.

Xan apresenta uma visão de mundo que se coaduna com os valores cultivados pelo homem antes do advento da modernidade. A pequena Sobreira não fora totalmente tocada pelos ventos da revolução copernicana, e o homem continuou a ocupar, nesse pequeno sítio, o centro do universo. Ele condensa os valores e as crenças do sagrado que

nem seu filho nem seu neto souberam deixar frutificar. Ceferino, por não possuir liberdade; Madruga, por possuí-la em demasia. Breta concentrou, como personagem, traços que deverão conferir-lhe qualidades de escritora. Nela se condensam a imaginação de Xan, a delicadeza de Ceferino, a ousadia de Madruga, a coragem de Esperança. Como bem observou Cardoso:

> A particularidade de Breta, dessa forma, é que ela já não é a menina que escuta as histórias do avô fascinada, mas sim uma mulher que aceita de forma consciente a tarefa de perpetuar a memória herdada. Além disso, ela vai ser quem optará por uma nova forma de preservação da memória, através da criação literária e não mais sob a forma da oralidade, como no tempo de seus ancestrais até Madruga. A peculiaridade desse tipo de 'preservação' das histórias da família reside no fato de que aí poderão conviver a história rememorada e a liberdade do sonhado e do imaginado – sem choques, ou seja, sem contradições entre o real e o imaginário. (CARDOSO, 2001, p. 75)

Breta escritora condensa a memória das gerações pretéritas, mas possui a visão da mulher emancipada do final do século XX, o que lhe confere o poder de aliar criticamente a bagagem de seus ancestrais ao seu poder latente de contadora de histórias.

Madruga foi uma empresa falida como cultuador do passado na prática imaginativa de contador de histórias, tendo passado a Breta restos de Sobreira, mas foram restos herdados diretamente de Xan, e não restos trabalhados imaginativamente. A Breta caberá aportar-lhes criatividade para que venham constituir o estatuto de criação literária. Ele foi tocado pelos ventos do progresso que sopraram em Sobreira e, como fruto daquele novo tempo em que triunfariam os valores da modernidade, mostrou-se, na verdade, impotente para sustentar-se nos valores que o fundaram. Madruga substituiu os deuses por fantasmas. O culto ao dinheiro e ao poder amorteceu as crenças mágicas dos ancestrais.

O narrador onisciente d'**A república dos sonhos** mostra o homem, representado por Madruga, como vítima do tecnicismo. Tendo rejeitado as fórmulas mágicas dos antepassados, o homem fisgado pelas promessas de riqueza e de poder tecnológico encontra-se incomunicável com a natureza e com seus semelhantes. No caso de Madruga,

somente no fim da vida é que ele se apercebe do logro de ter devotado a vida ao enriquecimento. Hoje, os filhos e netos retiram-lhe pedaços e desejam tomar seu lugar. Os amigos devotam-lhe uma afeição oca. No velório de Eulália, ele tem consciência de quão superficiais foram as suas conquistas:

> Luís Filho e Bento disputavam entre si o direito de recolher flores e os abraços das personalidades presentes. Havendo eu conquistado o Brasil, ali estavam todos, das mais distintas esferas. Vindos ao encontro do imigrante que jamais lhes relatou uma só história do avô Xan. Eles nada sabiam do meu passado, dos meus ancestrais. Também eu lhes desconhecia as origens. Um mútuo desconhecimento, em obediência a uma fatalidade histórica. Todos nós às pressas de passagem pela terra. As vidas calafetadas, para ninguém penetrar nelas. Cada homem uma cela úmida. (PIÑON, **RS**, p. 700).

A república dos sonhos quer fazer-se o protótipo da narrativa, demonstrando que é necessário abrir um espaço possível para o imaginário. Breta terá, como referência, um tempo desde sempre passado, guardado na memória, mas os tempos da memória serão, para a narrativa, tempos resgatados do passado, e sempre remetidos em direção ao futuro. Breta deverá ser como Ulisses no episódio das sereias. Deverá saber lidar com as lendas do passado, como Ulisses, ao desejar ouvir o canto mágico, porém deverá conservar-se presa ao seu presente, como o herói grego que se fez prender ao mastro do navio. Assim, ela se projetará no amanhã, e, como Ulisses, voltará para casa, encontrando um tempo novo.

O rememorar, nessa obra, traz a experiência mesma revivida e materializada por meio da palavra, em que podemos, retomando o par narrativa-romance, segundo a concepção blanchoniana, diferenciar o romance como o corpo, e a narrativa como a alma.

3.4. O RETORNO DA ORIGEM

> "...através do domínio do originário que articula a experiência humana com o tempo da natureza e da vida, com a história, com o passado sedimentado das culturas, esforça-se o pensamento moderno por reencontrar o homem na sua identidade – nessa plenitude ou nesse nada que é ele mesmo – a história e o tempo nessa repetição que eles tornam impossível mas que o forçam a pensar, e o ser naquilo mesmo que ele é."
>
> (FOUCAULT, p. 435)

Ir às origens, na proposta d'**A república dos sonhos**, é ir buscar a identidade que se perdeu através dos séculos. A proposta estética que essa obra traz insere a escritora Nélida Piñon no quadro dos escritores mais conscientes e seguros de seu papel social em nosso tempo. A busca das origens, ideada na personagem Breta, é a tentativa de recomposição do homem despedaçado pela aventura humana sobre a terra. Ela é a personagem que deu ouvidos à voz de Xan e dos outros antepassados.

O retorno às origens é uma constante no livro. O desenrolar da narrativa é trabalhado com o intuito de inserir o leitor dentro do quadro da representação, transformando-o numa peça do próprio quadro, à maneira do que Foucault propõe na análise da tela "As Meninas", de Velásquez. O espectador, no caso, o leitor, é chamado a imiscuir-se na obra por meio não somente das estratégias discursivas que a autora emprega, mas por meio de uma chamada à reflexão. Com efeito, o romance nos apresenta a vida no fim do século XIX na Galícia. Essa época da história da humanidade transporta o leitor a um tempo em que o homem se viu iluminado por luzes novas que brilharam no fim do século XIX e que promoveram mudanças radicais no comportamento da sociedade ocidental. A figura de Xan perdura na narrativa durante o transcorrer dos fatos como o símbolo que condensa o originário a que o homem do século XX e XXI deveria aspirar para a remissão da humanidade. Essa personagem paradoxal persiste como conceito e

esgarça-se como figura humana, deixando que somente sua aura permaneça no texto. A busca das origens significa a busca do Outro que não conhecemos, mas a que aspiramos.

Foucault nos diz que essa busca do Outro não é mais que a busca do Mesmo, pois, em encontrando o Outro, encontra-se a si: “[...] o pensamento moderno avança nesta direção em que o Outro do homem se deve tornar o Mesmo que ele.” (FOUCAULT, p. 427). É a busca do Outro para encontrar a si mesmo que assistimos nessa narrativa. Essa busca foi levada a termo graças ao poder da memória, que, tecendo as tramas do tempo e da história, pôde dar corpo a essa idéia, ao mesmo tempo nova e anciã. Nova como proposta de hoje, em meio a esse “[...] mar de sargaços [...]” em que a contemporaneidade nos obriga a viver; anciã como testemunha do ontem da humanidade, contudo verificável como válida no nosso tempo por meio da consciência de uma escritora que, dando-se à procura das origens, mostra-se consciente do presente em que vivemos.

Buscar o Outro para encontrar a si mesmo envolve um complexo de linhas que se devem tecer no espaço do Tempo com os fios da História e a roca da Memória. Por meio desse tecido intrincado, é possível ir trabalhando a reflexão e ir ao encontro das origens. Breta representa a promessa desse trabalho a ser feito com o uso da palavra, pois somente à palavra é dado resgatar a seiva de vida dos antepassados. Há que trabalhá-la para dizer o que não foi jamais dito, mas que traz a voz dos que emudeceram, e é nessas manifestações que podemos dizer-nos e dizer o Outro. Segundo Foucault, Nietzsche, no momento em que declarou a morte de Deus, anunciou, também, o desaparecimento do ser humano. Nesse mesmo nó, porém, em que os dois se diluíram, apareceu uma entidade nova que é o homem renascido na consciência de que é feito também de Inconsciente. Nessa Plenitude ou nesse Nada em que o ser humano se transformou, é a História e a Memória que o forçam a pensar no Tempo e a encontrar o Outro.

Esse é o caminho que a escritora traça para Breta. Caminhando pelas palavras, ela dará ao mundo o testemunho de sua origem, e, a si mesma, o encontro com sua própria identidade.

O século XX é apresentado no romance como o símbolo do abandono dos deuses pelo ser humano. Madruga encarna esse tempo e presentifica esse ser. Ele é a encarnação de um tempo "[...] onde a *τεχγή*[49] instalou o domínio da sua vontade [...]" (FOUCAULT, p.435). Através da personagem Madruga, a autora quer mostrar o engodo de um tempo que engolirá o ser humano pouco a pouco se ele não se der conta que só encontrará a plenitude no retorno às origens, que estão distantes e próximas ao mesmo tempo. Por mais paradoxal que possa parecer, a distância do tempo e do espaço faz sua junção no hoje dos seres. Caberá somente a eles, com seu trabalho interior, irem ao encontro de si mesmos, plenificando-se no que são.

---

[49] Do grego *τεχlh*, ns, 'arte manual, indústria, artesania'. (HOUAISS)

CONCLUSÕES

> “As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz.”
>
> (ADORNO, 2003, p. 74)

Analisando **A república dos sonhos**, de Nélida Piñon, percorremos o caminho da entidade narrativa em sua trajetória espaciotemporal.

Trata-se de uma obra que se caracteriza por ser um grande diálogo, conforme os parâmetros colocados por Mikhail Bakhtin nos **Problemas da poética de Dostoiévski** (2002b). Esse caráter dialógico da obra se evidenciou pela estrutura do conteúdo organizada conforme a visão de dois dialogadores principais, o par Madruga e Breta, e pelo discurso do narrador-onisciente. No interior desse grande diálogo, as personagens alçaram suas vozes, mostrando-se sequiosas de um equilíbrio interior. Utilizamos os ensinamentos de Mikhail Bakhtin no estudo da composição da obra como um todo, devido ao seu caráter dialógico e seu recorte carnavalizado.

O caminho percorrido pela entidade narrativa demonstrou que a recuperação da arte de contar cabe ao narrador que sabe recorrer ao passado. Para que essa idéia abstrata pudesse mostrar-se concretamente, a autora recorreu à representação do mundo por meio de uma história romanesca.

A tese que norteou nossas investigações foi a de que a escritora desejou resgatar o valor dos mitos como fonte da narrativa. Apesar de recorrer ao passado por meio de técnicas memorialistas, toda a narrativa está voltada para o futuro.

Partindo de um capítulo inicial, em que se procurou rastrear as características mais gerais do texto, contemplando, também, as características gerais da linguagem piñoniana, constatou-se que a linguagem ficcional dessa autora desafia a linguagem clássica e estereotipada. A visão carnavalizada da realidade manifesta-se na ordem invertida dos

valores instituídos. O “mundo às avessas” está presente no estrato lingüístico de Nélida Piñon que perdura desde suas primeiras produções ficcionais. Graças à ousadia de suas inovações, as palavras são liberadas dos “[...] grilhões do sentido para desfrutar de um período de folga em completa liberdade e estabelecer relacionamentos incomuns umas com as outras.” (BAKHTIN, apud HALL, 2003, p. 225).

A partir do título do romance, passando por toda sua estruturação, até atingir o fim de suas páginas, essa obra traduz-se como travestimento da vida, fantasiada de sonho. Sua estrutura oferece um mosaico de textos que, unidos, formaram um caleidoscópio de muitas cores e recortes. O recorte carnavalizado evidencia-se na autoria do romance, uma vez que suas páginas são escritas por diversos narradores e depoentes, páginas de diário, cartas e bilhetes, fábulas e cantigas galegas.

O aspecto macro na construção d’**A república dos sonhos**, ou seja, sua estruturação como um grande diálogo entre Madruga e Breta, é processado em nível de tempo, espaço e memória. O passado-presente – simbolizado pela personagem Madruga – e o presente-futuro – simbolizado pela personagem Breta – dão lugar a infinitos outros lugares de enunciação. Lugares povoados pelas personagens, pelos narradores, pelos relatores, pelas autoras (autora-modelo e autora-empírica), pelos leitores. O jogo instaurado pela leitura traz as marcas do dialógico no decorrer da história e mostra características de um passado escrito no presente rumo ao futuro. A forma dialógica dá oportunidade a todas as personagens de trazerem à tona seus desejos mais escondidos. No conjunto dessa matéria dialógica, observa-se uma evolução: o percurso histórico do narrador. O narrador ancião, de origem milenar, traz consigo o prazer de inventar histórias. O narrador alienado, que carrega consigo a ânsia de acumular riquezas, não é um verdadeiro narrador, é um homem dado às conquistas do mundo, mas que, cativado pelo ímã do conhecimento, procura, na imitação, sentir o mesmo prazer que sente aquele que

cria. Por fim, o texto oferece a idéia do narrador consciente de seu papel de indivíduo inserido na sociedade contemporânea, cujos dotes serão a observação da realidade, a utilização da sabedoria dos antepassados, a facilidade no lidar com as palavras e a imaginação. Esse último perfil de narrador é aquele que, sem estar circunscrito a um tempo, cria, mas não esgota a sede de conhecimento do outro, pelo contrário, convida-o a participar da criação. Essa idéia de comunhão é sintetizada por Costa Lima, no seu livro **Mimesis**: “A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva.” (COSTA LIMA, 2002, p. 69).

O trabalho apresenta-se sob uma forma romanesca, pois, como diz Antonio Candido, “[...] nós temos uma espécie de teimosia do mundo referencial, temos uma espécie de permanência desse desejo de ver a literatura representando o mundo em que vivemos.” (CANDIDO, 2002, p. 221). Assim, encontramos, n’**A república dos sonhos**, o que Candido diz ser uma tentativa de resgate da literatura por meio de uma referência que se tem concretizado no gênero das memórias, apesar de a presente escritura utilizar-se da memória somente como uma das estratégias para a criação.

O romance apresentou, ainda, características épicas, conforme as bases de epicidade colocadas por Georg Lukács na obra **O romance como epopéia burguesa** (1999). Constatamos que Madruga é apresentado no texto pela narradora-Breta como um herói do mundo novo que tem consciência de estar revivendo as experiências dos primeiros navegadores que atravessaram o Atlântico. Esse caráter de epicidade coaduna-se perfeitamente à sua forma romanesca e à própria riqueza dos temas tratados, aportando ao romance universalidade no tratamento dado às questões humanas, sem abrir mão da poesia, o que confere à obra marcas de subjetividade. Assim, temas como a sexualidade, o apego à

riqueza material, a paranóia territorial, o delírio temporal e a crise de identidade foram tratados com objetividade conservando a expressão da sensibilidade do narrador.

Numa segunda instância, discorremos sobre os temas que nos pareceram ser os motores propulsores do romance: a errância e a morte. Nos momentos decisivos da vida, nos momentos em que a civilização muda o rumo à procura de novos caminhos, esclarecendo um mito e criando outros, o homem tem a alternativa de escapar pelo poder do sonho e da imaginação. A “pulsão de errância”, conforme Maffesoli (1997, p. 17), é uma das molas do romance. Foi ela quem ocasionou a movimentação das personagens em torno de Madruga.

Eulália procura escapar do poder de dominação de seu marido, concretizando, paralelamente com os deveres de esposa, a sua dedicação a Deus, sonho de moça que não se realizou.

A filha mais velha, Esperança, viu, na saída de casa, a única possibilidade de impor-se com a dignidade que seu ser lhe cobrava. Seus bilhetes dão mostra de seu espírito altivo, vítima do autoritarismo e do preconceito machista de seu pai, de seu irmão Miguel, e da sociedade em geral.

Salvador, o amigo errante de Xan, representa o andarilho benjaminiano, que recolhe de sua vivência e observação *in loco*, através de suas viagens, a experiência de vida que almeja para depois repassá-la em forma de histórias, à roda de ouvintes reunidos nas adegas.

Seguindo a temática da errância, estudou-se a personagem Venâncio, vítima das ânsias capitalistas da época, e que Walter Benjamin denominou o *flâneur*. Observou-se seu comportamento a partir das obras: **Passagens** (2006) e **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo** (2000).

A narrativa ficcional concretizou-se *in media res* durante a agonia de Eulália, e as outras questões suscitadas pelo tema da morte mostraram a importância da testemunha nesse momento.

Uma das angústias do homem moderno está em saber-se não lembrado depois de sua partida. Como se jamais houvesse existido. A testemunha, por ser detentora da palavra, mostrou-se como a entidade capaz de representar o desejo de continuidade de vida que os homens têm manifestado desde sempre.

Nesse livro, muitas vezes a morte apresentou-se como promessa de renascimento, seguindo o percurso dos ciclos dos seres vivos, e que aprouve a Bakhtin dar o nome de carnavalização.

A morte é a fundadora da cadeia narrativa n'**A república dos sonhos**. De fato, como ressaltamos, foi a agonia de Eulália e a expectativa de sua morte que iniciaram o movimento narrativo. À morte foi dado o estatuto de ponto de partida e não de ponto de chegada. Dessa concepção, presente no cerne do romance, e na obra piñoniana, procedem as demais manifestações carnavalizadas, além de reforçar a idéia central da narrativa. Da morte para a vida por meio da palavra.

A máscara esteve presente no romance a partir de seu próprio engendramento em narrativa tríplice. À narração de Madruga como sujeito solar contrapôs-se a de Breta como narrativa de um outro tempo, de outras idéias e de um outro espaço. O narrador-onisciente complementa a narrativa, proporcionando ao leitor o conhecimento de fatos que escaparam à visão limitada dos narradores em primeira pessoa.

Os textos de Benjamin, de Blanchot e de Hannah Arendt deram o apoio teórico necessário para demonstrar que esse texto piñoniano quer salvaguardar o passado por meio da palavra do narrador que, utilizando a sabedoria pretérita, será capaz de enlaçá-la às promessas do futuro.

Os textos de Arendt realçam o conceito de natalidade e da importância do nascimento pelo fato de ser este a contrapartida da idéia da morte, idéia central da metafísica. Nessa concepção, ressalta-se, não o fim, mas o início que a morte ocasiona. É por meio da morte que se iniciam as coisas novas, e Nélida concretiza a novidade por meio de um rearranjo na sintaxe, de uma ousadia no vocabulário, de uma tessitura particular dos fios narrativos. Todos esses recursos unem-se para demonstrar o novo recorte de mundo que a escritora tem a oferecer aos seus leitores. Sua função inovadora na literatura, desde os primeiros trabalhos, prende-se exatamente a esse novo inventar, reordenar e reavaliar a canonização de toda ordem imposta.

O terceiro capítulo foi dedicado ao estudo da concatenação entre tempo, história e memória na construção do que Benjamin chamou experiência, sabedoria ou bem comum da humanidade.

A construção do imaginário do novo narrador foi representada no texto pela estrutura contrapontual da narração dos narradores.

Além dos tempos da juventude, da maturidade, da velhice e da morte, do tempo histórico e do tempo da memória, a narrativa tratou do tempo da metamorfose, segundo Blanchot (1959, p. 16), ou o tempo da passagem da narrativa real à narrativa imaginária, do percurso espaciotemporal percorrido pelo narrador no fazer-se ele mesmo.

Partindo de um ponto mágico-mítico, a antiga região da Galícia, o fazer-se do narrador percorre um tempo representado pela vida de Madruga até alcançar uma plenitude prometida na escritora-Breta. Assim, o texto apresentou fatos tecidos simultaneamente por meio de uma escrita caleidoscópica, mostrando, concomitantemente, o ponto de vista dos narradores e das personagens que fazem seus relatos. A estrutura contrapontual foi utilizada como um dos recursos de que a autora fez uso com a finalidade de dar voz a todos.

Segundo Blanchot (1959, p. 16), o romance trata do tempo cotidiano, no que ele possui de real e humano, ao passo que a narrativa discorre sobre um tempo interior que transforma o real num imaginário povoado de mitos. A narrativa é a passagem produzida pela palavra feita experiência. Ela não é a narração de um fato, mas é o fato mesmo, progredindo de acordo com um outro tempo, como uma viagem que faz a passagem do canto real ao canto imaginário. O romance é o tempo do cotidiano. A narrativa atinge um estatuto atemporal, pois vale como experiência em si mesma, ou como experiência pela experiência independente do tempo real em que foi produzida.

O plano do romance ofereceu a articulação de uma passagem temporal em que foram apresentados os fatos cotidianos de um imigrante galego que veio ao Brasil fazer fortuna e de onde se pôde extrair uma trama pessoal. O plano da narrativa ofereceu a trajetória de um tempo de mudança, o percurso do real ao imaginário, que tomou o legado de Xan e dos antepassados, passou por um tempo real relembrado a partir da morte de Eulália, até atingir o campo do imaginário, tempo condensado na personagem Breta.

A literatura de Nélida Piñon é uma ode aos antepassados. Sua escrita rende uma homenagem ao mundo mítico em toda a extensão de sua obra, e a forma como esse mundo se manifesta em cada texto é sempre única e irrepetível. As bases teóricas desenvolvidas por Northrop Frye no ensaio “Crítica Arquetípica: Teoria dos Mitos”, no livro **Anatomia da crítica** (1973) foram de utilidade para a observação do arcabouço mítico dessa e das outras obras piñonianas.

O tempo histórico é localizado por meio da personagem Madruga, o galego que situa tempo, espaço e memória.

O tempo a que nos remeteu Breta é um tempo mais além, um tempo que atravessa o presente e atinge o tempo prometido, que está por vir na promessa da palavra, é passado,

na expressão do imaginário, e presente nos fatos cotidianos. Esse tempo tem o valor de um perpétuo recomeçar.

O espaço que serviu de palco para a representação e para o desenvolvimento da vida das personagens foi estudado de acordo com a apresentação dos cronotopos que Bakhtin apresenta na **Estética da criação verbal** (2000).

O tratamento dado ao tempo e ao lugar ofereceu ao leitor um texto cuja mobilidade foi inteligentemente engendrada com as tramas do enredo, sendo capaz de entretê-lo pelas 748 páginas do livro sem tornar-se absolutamente monótono.

A apresentação das localidades onde as cenas se desenvolvem e as paisagens que fazem de fundo às atitudes e reflexões humanas contemporizam Goethe (BAKHTIN, 2000, p. 253) e acolhem a atividade criadora, servindo-lhe de palco para a representação da vida.

A importância dos lugares foi discutida a partir do estudo dos textos de Bakhtin (2002a) e (2002c) no estudo dos cronotopos. Por meio desse recurso, pôde-se observar que cada personagem esteve ligada a um espaço para a evocação de seu passado e para a reconstrução de seu presente, locais que ofereceram às personagens identificação espiritual.

A composição do enredo é entremeada de recordações das personagens num movimento de ida e vinda do presente ao passado e vice-versa, estratégia que proporciona dinamicidade ao romance pela riqueza de detalhes que se pode extrair da vida psicológica de cada um que se manifesta. Esse trabalho foi feito recorrendo, a autora, ao passado, com o fim de explicar o presente e prometer o futuro.

Os depoimentos de Xan são constituídos do registro oral da história onde foi veiculado o imaginário dos antepassados que contribuiu para a formação da memória cultural, tomando como referência teórica o trabalho de Cardoso (2001), que mostrou o

papel da memória n'**A república dos sonhos** como recurso para o registro ficcional da memória.

Será possível, então, afirmar, apesar de a narrativa transitar pelos caminhos da memória, resgatando fatos passados, que todo o discurso narrativo é construído visando ao futuro. Toda esperança de felicidade é remetida ao porvir, passando a fazer parte da experiência dos leitores e revelando o poder da linguagem na busca das origens. Ir em busca das origens é tentar recompor o homem despedaçado pela aventura humana sobre a terra e é uma constante nesse livro.

O desenrolar do romance é trabalhado com o intuito de inserir o leitor dentro da representação, tranformando-o em peça do próprio quadro, à maneira do que Foucault propõe na análise da tela "As Meninas", de Velásquez. O espectador, no caso, o leitor, é chamado a imiscuir-se na obra por meio, não somente das estratégias discursivas que a autora emprega, como também por meio de uma chamada à reflexão. A busca das origens significa a busca do Outro que não conhecemos, mas a que aspiramos e que, no final das contas, significa o encontro com a própria identidade.

O século XX é apresentado no romance como o símbolo do abandono dos deuses pelo homem. Madruga encarna e presentifica esse homem. Ele é a encarnação de um tempo" [...] onde a *τεχγή* instalou o domínio da sua vontade [...]" (FOUCAULT, p. 435). Através da personagem Madruga, a autora quer mostrar o engodo de um tempo que engolirá o ser humano pouco a pouco se ele não se der conta que só encontrará a plenitude no retorno às origens, que estão distantes e próximas ao mesmo tempo. Por mais paradoxal que possa parecer, a distância do tempo e do espaço pode fazer sua junção no hoje. Caberá somente a ele, ser humano, ir ao encontro de si mesmo, plenificando-se no que ele é.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obras de Nélida Piñon em ordem de publicação

PIÑON, Nélida. **Guia-mapa de Gabriel Arcanjo**. Rio de Janeiro: GDR, 1961.

PIÑON, Nélida. **Madeira feita cruz**. Rio de Janeiro: GDR, 1963.

PIÑON, Nélida. **Tempo das frutas**. Rio de Janeiro: Record, 1997. (1966).

PIÑON, Nélida. **Fundador**. Rio de Janeiro: Record, 1997. (1969).

PIÑON, Nélida. **A casa da paixão**. São Paulo: Record, 2003. (1972).

PIÑON, Nélida. **Sala de armas**. São Paulo: Record, 1997. (1973).

PIÑON, Nélida. **Tebas do meu coração**. Rio de Janeiro: Record, 1997. (1974).

PIÑON, Nélida. **A força do destino**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. (1977).

PIÑON, Nélida. **O calor das coisas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. (1980).

PIÑON, Nélida. **A república dos sonhos**. Rio de Janeiro: Record, 1997. (1ª ed: 1984)

PIÑON, Nélida. **A doce canção de Caetana**. Rio de Janeiro: Record, 1997 (1987).

PIÑON, Nélida. **O pão de cada dia**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

PIÑON, Nélida. **A roda do vento**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

PIÑON, Nélida. **Até amanhã, outra vez**. Rio de Janeiro. São Paulo: Ed. Record, 1999.

PIÑON, Nélida. **O presumível coração da América**. Rio de Janeiro.Topbooks Ed., 2002.

PIÑON, Nélida. **Vozes do deserto**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

2. Bibliografia sobre a autora

CARDOSO, Cristina. ***A república dos sonhos* e o registro ficcional da memória**. 2001. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul.

FREITAS, Júlia Maria Amorim de. **Fundação e revolução em narrativas latino-americanas**. 2000. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

LOBO, Suely de Paula e Silva. **No corpo da escrita: o jogo e as máscaras – um estudo da construção do texto literário em Fay Weldon, Grace Palley e Nélida Piñon**. 1996. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. **A errância infatigável da palavra**. 2005. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MONIZ, Naomi Hoki. **As viagens de Nélida, a escritora**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

NASCIMENTO, Lilian Soier. ***A república dos sonhos*, de Nélida Piñon: imigração e memória**. 2005. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SOARES, Leonardo Francisco. **Rotas abissais: mímese e representação em A força do destino, de Nélida Piñon e La nave va, de Federico Fellini**. 2000. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ZOLIN, Lúcia Osana. **A república dos sonhos, de Nélida Piñon: a trajetória da emancipação feminina**. 2001. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho", São José do Rio Preto.

3. Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Palavras e Sinais-modelos críticos 2**. Trad. Maria Helena Ruschel. Supervisão de Álvaro Valle. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

ADORNO, Theodor Wiesengrund; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Ameida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: **Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental**. 4ª. ed, 2ª reimpressão. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. p. 1-20.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 10. ed. São Paulo: Annablume, 2002a.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Ed Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002b.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. Equipe de tradução do russo: Aurora Fornoni Bernardini et alii. 5. ed. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002c.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. António Gonçalves Lisboa: Edições 70, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Ed. da Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas**, v. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERND, Zilá. Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária. In: SCARPELLI, M. F.; DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). **Poéticas da diversidade**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG: 2001.

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada**. 32ª ed. Traduzida da vulgata e anotada pelo Padre Matos Soares. São Paulo: Ed. Paulinas, 1973.

BLANCHOT, Maurice. A questão mais profunda. In: **A conversa infinita**. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. **Le livre à venir**. France: Gallimard, 1959.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 19-32.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. 1ª reimpressão. São Paulo: T. A. Queiroz editor, 1983.

BURTIN-VINHOLES, S. **Dicionário Francês-Português, Português-Francês**. Com a colaboração de Laurence Curtenaz e Maria José Nonnemberg. 28. ed. Ampliada e atualizada de acordo com a nova ortografia oficial brasileira. Porto Alegre: Ed. Globo, 1977.

CALVINO, Italo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: **Atualidade do mito**. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. (Coletânea de artigos publicados na revista *Esprit*, n. 402, abr. 1971.)

CALVINO, Italo. **Palomar**. Italia: Mondadori, 1990.

CANDIDO, Antonio. O tempo do contra. **Textos de intervenção**. Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. 392 p. (Coleção Espírito Crítico)

CANDIDO, Antonio. Vanguarda: renovar ou permanecer. In: **Textos de intervenção**. Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. 392 p. (Coleção Espírito Crítico)

CASA NOVA, Vera. **Moinhos**. Belo Horizonte: Quixote Livraria, ago./set., 2005. p. 6.

CHAUÍ, Marilena de Souza. A destruição da subjetividade na filosofia contemporânea. **Jornal de psicanálise**, São Paulo: A 8, n. 10, 1976.

COMPAGNON. Antoine. **O demônio da teoria - Literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

COMPAGNON. Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. Universidade Federal de Minas Gerais, 1996.

COSTA LIMA, L. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2000.

COSTA LIMA, L. O romance de Milton Hatoum. In: **Intervenções**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2002. p. 305-323.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

ECO, Umberto. La mia Europa meticcia. Entrevista concedida a Nello Ajello. **La Repubblica**, Roma, 22 dez. 1998.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EICHMANN, Adolf Otto, oficial nazista. Disponível em: http://wikipedia.org/wiki/Adolf-Eichmann. Acesso em: 06/04/2006.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Ed Perspectiva, 2002.

FÉRES MATOS, Olgária Chaim. O *storyteller* e o *flâneur*. In: (org.) MORAES, Eduardo Jardim de; BIGNOTTO, Newton. **Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias**. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 90 a 96.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Livraria Martins Fontes, s.d.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Com os Comentários e notas de James Strachey, em colaboração com Anna Freud. Tradução do alemão e do inglês sob a Direção-Geral e Revisão Técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago ed., s/d, p.273-314.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. 2. ed. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Editora, s/d. cap. IV, p. 53-73.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GIBRAN, Gibran Kalil. **O profeta**. Trad. Mansour Challita. Rio de Janeiro: Catavento Distribuidora de Livros, 1976.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 5. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 62.

HALL. Stuart. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2003.

HAMON, Philippe. Para um estatuto semiológico da personagem. In: SEIXO, Maria Alzira. **Categorias da narrativa**. 3. ed. Portugal: Arcádia, 1979.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. dos versos de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Cap. 31, p.955-987

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo-A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2000.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin – Tradução e melancolia**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2002.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J. B. **Vocabulário de psicanálise**. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEMAIRE, Anika. **Jacques Lacan – uma introdução**. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Ed. Presença, s/d.

LUKÁCS, Georg. **O romance como epopéia burguesa**. Trad. Letizia Zini Antunes. N. 1, Tomo II – Música e Literatura, p. 87-117, semestral, São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 8. ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Posfácio de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **Du nomadisme – vagabondages initiatiques**. Paris: Librairie Générale Française, 1997.

MAFRA, Johnny José. **Ler e tomar notas**. Ed. provisória. Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

MARTINON, Jean-Pierre. O mito da literatura. In: **Atualidade do mito**. Trad. Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Duas Cidades, 1977. (Coletânea de artigos publicados na revista *Esprit*, no. 402, abril de 1971.)

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina e outros poemas para vozes**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000.

MIRANDA, Wander Melo. A poesia do reesvasiado. **Cadernos da Escola do Legislativo**. Belo Horizonte, n. 2, v. 4: p. 95-113, jul/dez. 1995.

MORAIS, Márcia Marques de. **A travessia dos fantasmas - Literatura e psicanálise em *Grande Sertão:Veredas***. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MOTA, Leda Tenório da. Vídeo **Autores brasileiros**, 1996.

OTTE, Georg. **Linha, choque e mônada. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin**. 1994. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói, RJ: Ed. da Universidade Federal Fluminense, 1995.

Padrão PUC MINAS de normalização: normas da ABNT para apresentação de trabalhos científicos, teses, dissertações e monografias / Elaboração Helenice Rego dos Santos Cunha. Belo Horizonte: PUC MINAS, fev. 2006.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**. 4. ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1993.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

PERRONE MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivaninha: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar, 2001.

PIÑON, Nélida. **Palestra proferida na Sala Juvenal Dias**, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, outubro de 2004.

ROBERT, Marthe. **Roman des origines et origines du roman**. Paris: Gallimard, 1981.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHOLEM, Gerschom. **O Golem. Benjamin, Buber e outros justos: judaica I**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.

SEIXO, Maria Alzira. Romance, narrativa e texto. In: **Categorias da narrativa**. 3. ed. Lisboa-Portugal: Ed. Arcádia, 1979.

SOUKI, Nádia. **Hannah Arendt e a banalidade do mal**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. **A pedra mágica do discurso**. 2. ed. ver. e ampliada. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. **Traço crítico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Ed. UFRJ, 1993.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui – O narrador, a viagem**. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SWEDENBORG, Emanuel. (1688-1772). Disponível em: <hyyp://swedenborg.newearth.org>. Acesso em 19/10/2005.